

التصوير البياني

بين القدماء والمحدثين

دراسة نظرية تطبيقية

تأليف

الدكتور / حسني عبد الجليل يوسف

دار الآفاق العربية

القاهرة





التصوير البياني

بين القدماء والمحدثين

دراسة نظرية تطبيقية

تأليف
الدكتور : حسنى عبد الجليل يوسف

دار الآفاق العربية
القاهرة



القاهرة ٥٥ شارع محمود طلعت من شارع الطيران مدينة نصر ت ٢٦١٠١٦٤

بسم الله الرحمن الرحيم

{ الرحمن * علم القرآن *
خلق الإنسان * علمه البيان }

صدق الله العظيم

الفهرست

مقدمة



علم البيان أحد العلوم الثلاثة التى تشتمل عليها البلاغة العربية، وهى المعانى والبيان والبديع .

والمباحث الرئيسية لعلم البيان هى : التشبيه وا لاستعارة والمجاز المرسل والكناية .

وقد اتجه الباحثون المعاصرون إلى استخدام مصطلح الصورة الأدبية أو البيانية، ومن ثم أصبحت تلك المباحث جزءاً من النظرية الأدبية الحديثة. وأصبحت الدراسة أكثر موضوعية، حيث تجاوزت الشواهد الجزئية إلى دراسة الصورة من حيث طبيعتها ووظيفتها فى النص الأدبى .

وقد تناولت فى دراستى التعريفات المتنوعة **لعلم البيان** من خلال آراء القدماء، وآراء المحدثين، فدرست **التشبيه** وتناولت تعريفاته عند البلاغيين، وعناصره، وقيمته البلاغية ، ثم درست **الاستعارة** وتناولت مفهوم الاستعارة عند القدماء وتطوره عند المتقدمين والمتأخرين من البلاغيين، **وأقسام الاستعارة** عندهم، وقد كشفت الدراسة عن النظرة المنطقية الجزئية للاستعارة عند القدماء.

ثم تناولت **مفهوم الاستعارة عند المحدثين**، وهو مفهوم أكثر موضوعية وشمولية من النظرة القديمة، حيث تجاوز الحدود المنطقية والشواهد الجزئية إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً .

وتناولت **المجاز المرسل** وعلاقاته المختلفة، وقد كشفت الدراسة عن تكلف البلاغيين فى النظرة إلى دلالة الألفاظ وعلاقتها بالسياق حيث لم يتنبهوا إلى تعدد

دلالات الكلمة الواحدة، وعلاقة الدلالة بالسياق .

وعَرضت بعد ذلك آراء أهل السنة فى المجاز ورفضهم للمجاز فى اللغة بعامة، وفى القرآن الكريم بخاصة، وقد استندوا إلى أدلة عقلية وموضوعية ، وردوا رداً موضوعياً عميقاً على ما قدمه البلاغيون من تأويلات للشواهد القرآنية.

وقد تبين أن البلاغيين قد جانبهم الصواب فى تأويلهم لتلك الشواهد، فلم يفرقوا بين النص القرآنى وغيره من النصوص . وكذلك جانبهم الصواب فى فهم دلالة الألفاظ، فقد قالوا بالوضع الأول للألفاظ دون سند من المنطق أو الواقع اللغوى . ومن المهم أنه إذا لم يكن من الخطأ - عند الكثيرين - أن نقول بالمجاز فى القرآن فى بعض المواضع - فإن من الخطأ أن نقول بهذا المجاز على غير أساس، أو على أساس غير صحيح - فى مواضع لا مجاز فيها إلا عند المتأخرين الذين لم يبحثوا فى دلالة الألفاظ فى عصر نزول القرآن أو فى العصر الأقرب منه.

ثم درست **الكناية**، وما يتصل بها من مصطلحات كالرمز والإشارة والإيماء والإيحاء والتضمين، وأشرت إلى ضرورة التوسع فى مفهوم الكناية، وعدم قصرها على الصورة الجزئية، والانطلاق بها إلى دراسة الرمز بمفهومه الحديث، حيث تطورت الرمزية الغربية عن مصطلح شديد التواضع، إذا قيس بمفهوم الكناية وغيره من المصطلحات التى تدور فى فلكه عند العرب .

وقد ختمت بحثى بدراسة تطبيقية للصورة البيانية فدرست الأطلال والمرأة فى معلقة امرئ القيس بيانياً ، ودرست **التشبية** ودروره فى تشكيل تجربة الحب فى شعر قيس بن الملوح، ثم درست **نموذج القائد العربى** فى لامية مسلم بن الوليد، وكذلك الصورة البيانية فى الشعر الحر .

وقد حاولت أن أتبع منهجاً تطبيقياً فى دراسة الصورة البيانية تربط بين

مفهوم الصورة والرؤية الشعرية، وبين الرؤية والتشكيل الشعرى .

كما حاولت - من خلال تلك الدراسة - أن أزيل الفجوة بين مباحث علم البيان وبين التحليل النقدى والبلاغى للنص الشعرى القديم والمعاصر .

وبعد ، فإن ما عرضته من آراء وما توصلت إليه من نتائج قابل للمناقشة، وحسبى أننى اجتهدت فى محاولتى فهم تلك الموضوعات الدقيقة، وتحليل تلك النصوص الشعرية فى ضوء هذا الفهم .

وأسأل الله سبحانه وتعالى أن يوفقنا ، وأن يجنبنا الزلل والله ولى المؤمنين.

الدكتور / حسنى عبد الجليل يوسف

علم البيان

يرى (**القزويني**) : أن «**علم البيان** علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه، ودلالة اللفظ إما على ما وضع له، أو على غيره» (الإيضاح ص ٣٢٦) .

وناقش محمد بن على الجرجانى هذا التعريف بقوله : «إيراد المعنى الواحد على الوجه المذكور لايتأتى بالدلالة الوضعية، لأن السامع إن كان عالماً بوضع الألفاظ لم يكن بعضها أوضح من بعض، وإلا لم يكن كل واحد منها دالاً، وإنما يتأتى بالدلالات العقلية، لجواز أن يكون للشيء لوازم بعضها أوضح من بعض، وفيه نظر؛ لأن كون علم البيان باحثاً فيما ذكر ممنوع، وإلا لبحث أيضاً فى الدلالات الوضعية، لكونها أوضح من التضمن والالتزام. ولانسلم أن الدلالات الوضعية ليس بعضها أوضح من بعض، لأن دلالة بعضها - كالضرورات كدلالة السماء والأرض وما شاكلها على معانيها، ودلالة بعضها أوضح من بعض، لكون التأمل أكثر وأوثق، أو لكونها أشهر . والحق أن علم البيان لايبحث فى الدلالة العقلية من حيث الوضوح وعدمه، بل من حيث التذاذ النفس بها، لكونها متصرفة فيها، ولها مدخل منها، ألا ترى أن قولك: زيد بحر فى العلوم. ليس مثل قولك: كثير العلوم. وإنه كثير الرماد. ليس مثل : كثير الضيافة. فى التذاذ النفس، وقبول الطبع. (الإشارات والتنبيهات فى علوم البلاغة ص ١٦٩) .

فهو يرى أن علم البيان يبحث فى الدلالات العقليةللتراكيب من حيث التذاذ النفس بها، لا من حيث وضوح الدلالة .

وقد اتجه الدارسون المحدثون إلى استخدام مصطلح الصورة المجازية، أو الصورة

البيانية بدلاً من «علم البيان» وقد رفض البعض تعريفات القدماء للبيان وللتشبية والاستعارة، وهو ما سنشير إليه فى سياق هذا البحث .

وتقوم الصورة البيانية على استحداث علاقة بين الدلالة الوضعية كدلالة النهر على المجرى المائى، وبين صفة ما، كدلالة النهر على الكرم، التى هى دلالة مجازية، لأنها تتجاوز ما تواضع عليه أهل اللغة للنهر. فهم قد افترضوا فى النهر صفة إنسانية هى صفة الكرم، حين رأوا أنفسهم يأخذون منه الماء الذى هو مصدر للحياة، ثم انتقلوا إلى تشبيه بعض الناس فى الكرم بالنهر الذى شبهوه ببعض الناس، وحملوه صفتهم، وافترضوا له بعض خصائصهم .

فالصورة تمثل إعادة صياغة، أو تشكيل خيالى للواقع بما تضيفه. أو تستحدثه من علاقات وإشارات ورموز .

«ومن هنا كانت الصورة دائماً غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة تركيبية عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع» . (التفسير النفسى للأدب ص ٦٥، ٦٦) .

وانتماء الصورة لعالم الفكرة فيه بعض المفارقة، فهو ليس انتماء منطقياً كاملاً، بل هو انتماء ذو منطق خاص، قد يختلف عن المنطق أو يتجاوزه، فيخلق لنفسه ما يمكن أن نسميه منطقية اللامنطق .

وعن طريق الصورة المجازية يستطيع المبدع إقامة علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وتلتقى الأشياء والموجودات التقاء يتجاوز الممكن، لكنه لايتجاوز الخيال، فالخيال هو الذى يجمع بين المتناقضات والمتآلفات، ويكسر الحواجز، ويلغى تلك الحدود الصارمة التى وضعها العقل وحَدَّ بها الناس والموجودات .

وعن طريق الصورة يعيد الشاعر اكتشاف نفسه واكتشاف الوجود. ويرى

الدكتور جابر عصفور أن «الصورة هى الوسيط الأساسى الذى يستكشف به الشاعر أو المبدع تجربته، ويتفهمها كى يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة فى إقناع منطقى أو إقناع شكلى، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لايمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة، ولهذا لاتصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله وتصبح المتعة التى تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية» (الصورة الفنية فى التراث النقدى وا لبلاغى ص ٤٦٤) .

ويرى الدكتورعز الدين إسماعيل أن الشعور يظل مبهماً فى نفس الشاعر فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل فى صورة . (التفسير النفسى للأدب ص٧٢) .

ولاشك أن الحديث عن الصورة البيانية يتصل أساساً بمباحث علم البيان، ولهذا سيكون حديثنا عما يتصل بالصورة البيانية متصلاً بكل مبحث على حدة بعد هذه الإشارة التمهيدية .

* * *

التشبيه

عرفه **الرماني** بقوله : «هو العقد على أن أحد الشيئين يسدُّ مَسَدَّ الآخر فى حس أو عقل. ولايخلو التشبيه من أن يكون فى القول أو فى النفس» (النكت فى إعجاز القرآن ٧٤) .

وعرفه **الصَّرصرى** بقوله : «هو إلحاق أدنى الشيئين بأعلاهما فى صفة اشتركا فى أصلها، واختلفا فى كيفيتها قوة وضعفاً» (الأكسير ص ١٣٢) .

فالرمانى والصرصرى على وعى بمهمة المتكلم أو المبدع فى عملية التشبيه، حيث يشير تعريف كل منهما إلى أن التشبيه يتم عن طريق عقد، أو دلالة يحدثها المنشوء عن طريق الجمع بين المشبة والمشبه به، فليس بالضرورة أن تكون الصفة مشتركة فى الحقيقة فقد تكون الشركة حادثة أو مفترضة أو مبتدعة.

والتحليل الموضوعى لطبيعة التشبيه يقودنا إلى تبين دور المبدع فى التشبيه، فليس بالضرورة أن يكون هناك وجه شبه حقيقى موجود فى الواقع، لأن هذا الوجه قد يستحدثه المبدع فرداً كان أو جماعة ، فالقول : إن محمداً كالنهر كرماً، ليس تشبيهاً لمحمد بالنهر فى الكرم فقط، بل هو أيضاً ادعاء لصفة الكرم فى النهر، أو استحداث لها، فالمبدع يتجاوز الدلالات الوضعية إلى دلالات عقلية أو خيالية .

فإذا قلنا لطفلة: أنت كالسكر حلاوة، نكون قد أعطينا للطفلة حلاوة خاصة هى حلاوة السكر، وللسكر امتداداً فى الحلاوة يتجاوز الأشياء المذاقة إلى الناس أو الأحياء . ولاشك أن الحلاوة التى وصفنا بها الطفلة عند تشبيهها بالسكر تتصل بالإحساس المترتب عن ذوق السكر، وهكذا نجد أن لكل صورة

منطقاً خاصاً ينتظمها، ويعطيها دلالتها، فنحن لانتصور بين المشبه والمشبه به اتفاقاً تاماً، بل إن المشبه به قد يكون أقل قيمة وتأثيراً من المشبه، كتشبيه الخدود بالورد، والنهود بالرمان، والأسنان بالبَرد، والشمس بقرص من الذهب، والحسناء بالغصن المياد. وغير ذلك مما يراه الناس تحسيناً وهو – فى الحقيقة – نوع من العقد المبتكر الذى يخرج بالمشبه من عالمه النوعى إلى عالم آخر .

وللتشبيه أركان عامة حددها البلاغيون بأربعة أركان هى : المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، وأركانه الأساسية هى المشبه والمشبه به، لأن التشبيه لايقوم إلا بهما، فهما طرفا التشبيه، ولابد أن يقوم بينهما اشتراك أو اتفاق فى بعض النواحى حقيقة أو ادعاءً واختلاف فى البعض الآخر . فقد يقوم التشابه على ادعاء صفة فى المشبه به، فهناك فرق بين قولنا : هو كالريح هياجاً، وقولنا : هو كالمجنون هياجاً. فوجه الشبه – رغم أنه منصوص عليه فى الجملتين – فإنه يختلف فى الأولى عن الثانية، فالهياج فى الجملة الأولى يختلف عن هياج الإنسان. حيث إن هياج الريح شىء متميز له خصائص تختلف عن ثورة شخص ما أو هياجه .

وقد أشار البلاغيون إلى وجوب اختلاف الدرجة فى وجه الشبه فى المشبه به عنها فى المشبه . يقول محمد بن على الجرجانى : **التشبيه**: هو تشبيه شىء بشىء ليدل على حصول صفة المشبه به فى المشبه، ويشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصها به، وإلا لم يُعلم حصولها فى المشبه» (الإشارات ١٧١) .

ويعلق الدكتور مصطفى ناصف على مثل هذه الأقوال بقوله : إننا - أصلا- لسنا فى مقام صفات موضوعية مشتركة بين الأشياء، وليست المسألة تفاوتاً فى الوضوح أو الدنو، أو العظم أو القوة ليست المسألة فى التشبيه أن المشبه أقل أو أدنى أو أضعف من المشبه به، لأن وجه الشبه لاتعلق له بأوصافٍ فضلاً

على أن تكون كثيرة أو غالبة . ليس ينطوى التشبيه البتة على هذا التصاعد، وإنما ينطوى على تآلف متميز تماماً من الأوضاع الخارجية السابقة التى يفاضل بوساطتها المجتمع فى معاملاته (الصورة الأدبية ص ٥٩) .

وقد أشار ابن الأثير إلى أن فوائد التشبيه هى المبالغة والبيان والإيجاز (المثل السائر ١٢٥/٢) .

ويرى الدكتور محمد حسين الصغير : «أنه مصيب بهذا الاعتبار فالتشبيه – وهو أداة بيانية – قد جمع إلى جنب البيان المبالغة والإيجاز. أما المبالغة فيه فالارتفاع بالمشبة إلى حد المشبه به كقولك : «وجهك كالقمر ، فمهما بلغ حسن الوجه وبهاؤه فإنه لايبلغ مستوى القمر فى سنائه وإشراقه. وأما الإيجاز فهاتان الكلمتان مع أداة التشبيه تقومان مقام إطنابك فى صفة الوجه بالنور والجمال والاستدارة والإشراق والصفات المناسبة الأخرى، وأما البيان فبحسبه أنه عبر عما فى نفسك تعبيراً مؤثراً سليماً بلغت به المراد (أصول البيان ٦٥) .

وفى هذا القول نظر لأن هذه الصفات التى أشار إليها يمكن أن تكون أوجه شبه للتركيب فتقول: وجهك كالقمر نوراً وإشراقاً وجمالاً واستدارة .

فالتشبيه فيه : **المجمل**: وهو الذى لايذكر فيه وجه الشبه، كقولنا : وجهك بدر. **والمفصل** : وهو ما ذكر فيه وجه الشبه الذى قد يتعدد، كما فى قول ابن الرومى :

ياشبيه البدر حسناً وضياءً ومنالاً
وشبيه الغصن ليناً وقواماً واعتدالاً
أنت مثل الورد لوناً ونسيماً وملالاً

والقول بالمبالغة فيه نظر أيضاً، لأن المحبوب - وإن كان يزيد حسنه بما قدمه الشاعر من تشبيهات - فإن حسنه يفوق - عند المحب - البدر والغصن والورد، فلا يغني عنده واحد من هذه الأشياء. فإذا ساغ لأحد أن يقول: إن البدر أكثر جمالاً، فهل يسوغ له أن يقول إن لين الغصن واعتداله أحسن من لين المحبوب واعتداله .

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أن «الإيجاز أسلوب في الصياغة» (الصورة الأدبية ٦٠) ويعني ذلك أنه أسلوب ينتظم التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وينتظم غيرها من ضروب القول .

ويرى الدكتور مصطفى ناصف: أن العلاقة بين الوضوح والتوكيد والمبالغة. أقرب إلى التخلخل (الصورة ٦١) .

وقد جعلهم ذلك يطلقون على تشبيه القمر بالمرأة الحسناء، والنهر بالإنسان ، والأسد بالفارس تشبيهاً معكوساً أو مقلوباً لأنه شبه الأدنى بالأعلى في نظرهم . يقول محمد بن علي الجرجاني : لكون غرض التشبيه الدلالة على معنى بطريق العقل لفائدة تقدمت، جاز ترك التشبيه، والاكتفاء بذكر طرفيه، وقلب التشبيه يجعل المشبه مشبهاً به، لأن كل واحد فيهما ينهض بالغرض.. وقلب التشبيه كقول محمد بن وهيب :

وبدا الصباح كأن غرته   وجه الخليفة حين يمتدح

فإنه وإن كان لافرق بين التشبيه وقلبه في الدلالة على اشتراك الطرفين في أصل المعنى - لكنهما يختلفان في زيادة المعنى وظهوره أن من شرط التشبيه كون وجه الشبه أظهر في المشبه به من المشبه، وفائدة قلب التشبيه نقل تلك الزيادة من المشبه به إلى المشبه، لقصد المبالغة . (الإشارات ١٩١)

وتحليل النص الأدبى يعنى فى المقام الأول بدلالات التركيب، فالصباح قد أشرق على الشاعر مقترناً بما يحسه الشاعر من بهجة عند رؤيته لوجه الخليفة حين يمدحه منتظراً المكافأة، بل إن وجه الخليفة عنده يفوق مشرق الصبح.

ويعلق الدكتور مصطفى ناصف على قول امرئ القيس :

نظـرت إليهـا والنجــوم كأنها   مصابيـح رهـبـان تشب لقفـال

فهو يتحدث عن المرأة المحبوبة التى نظر إليها فى هذا الوقت المتأخر من الليل يقول : من مسخ التشبيه بالمبالغة أن تقول إنه شبه النجوم بمصابيح الرهبان، لأنها فى السحر يضعف نورها كما يضعف نور المصابيح الموقدة ليلها أجمع، وإن القفال يرجعون من الغارات وجه الصبح، فإذا رأوها أول الصبح وقد خمدت سناها فكيف كانت أول الليل. والصورة بريئة من ذلك كله، فإنها قامت على القران بين القفال من الغزوات والرهبان الذين غلبهم النعاس بعد تعبد ومناجاة، وتقوم على المجاورة بين نار تشب لقفال ومصابيح توقد لعباد، وتضع النار والمصابيح معاً فى مساق واحد. ولا علاقة لهذا الفهم بأن تكون النجوم أول الصبح خافته (الصورة الأدبية ٦٣)

وعندى أن هذا التجاور أو التلازم لايقتصر على ذلك بل يتجاوزه إلى ما بين النجوم (وهى من المعبودات القديمة) وبين مصابيح الرهبان من إحساس بالقداسة، ومن تعلق بالهداية حسية ومعنوية. وكأن الشاعر رمز للفارس الأسطورى الذى يواجه ربة الجمال المقدسة التى يريد الشاعر انتهاك حرمتها على مرأى ومسمع من الناس يقول امرؤ القيس على لسانها :

فقالت: سباك الله إنك فاضحى   ألست ترى السمار والناس أحوالى

وقلب التشبيه لايكون بمجرد نقل ما تعارف الناس على التشبيه به إلى

المشبه، بل بما حقه في السياق أن يكون مشبهاً فيصبح مشبهاً به، فإذا كنت تصف الورد في روضة من الرياض فقلت إنه يشبه خدود النساء فليس ذلك بقلب، أما إذا كنت تصف امرأة فقلت إن الورد يشبه خدها فهو قلب لا من حيث ظهور وجه الشبه، بل من أجل تأخير ما حقه التقديم موضوعياً .

وقد اهتم القدماء بالتأليف في فن التشبيه وجمع المختار منه ، ومن الكتب التي نشرت في ذلك : كتاب «التشبيهات لابن أبي عوان» ، وكتاب «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لأبي عبد الله الكتاني» ، وكتاب «غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات لعلي بن ظافر الأزدي المصري» . ومن نوادر التشبيهات التي وردت في الكتاب الأخير في تشبيه الهلال ومن ذلك قول ابن المعتز (الغرائب ١١) :

وانظر إليه كزورق من فضةٍ قد أثقلته حمولة من عنبر

وأخذ ظافر الحداد هذا المعنى فقال : (نفسه ١١)

وبدا الهلال لليلتين كأنه فتر حوى تفاحة من عنبر

وقد اشتمل الكتاب الأخير على عشرة أبواب اشتملت على تشبيه الأجرام كالهلال والثريا والشمس ، وتشبيه المياه والأنهار ، وتشبيه الأزهار والنبات ، والخمر ، والنساء ، والحيوان وآلات الحرب ، والحرف والأطعمة . وهذا يكشف عن ولع الشعراء بالتشبيه وتقدير الكتاب لهذا الفن البياني .

أقسام التشبيه

قسم البلاغيون التشبيه من حيث وجود وجه الشبه وعدم وجوده فالأول : **مفصل**، والثانى : **مجمل**

ومن حيث وجود أداة التشبية وعدم وجودها فالأول : **مرسل**، والثانى : **مؤكد** .

ثم من حيث ظهور القصد إلى التشبيه، وهو التشبيه **الصريح**، وعدم ظهور القصد إليه وهو التشبيه **الضمنى** .

أما من حيث الطرفان فقد قسموا التشبيه إلى أربعة أقسام :

الأول : **المشبه والمشبه به محسوسان** : كقوله تعالى: ﴿كأنهم أعجاز نخل خاوية﴾ (الحاقة ٧) وقول اعرابية :

إن النساء رياحين خلقن لنا وكلكم يشتهى شم الرياحين

الثاني : **المشبه والمشبه به عقليان** : كقولنا : الكرم فطنة، والبخل لؤم، العلم حياة، والجهل موت .

الثالث : **المشبه به حسى والمشبه عقلى** : ومن ذلك قول القاضى التنوخى

وكأن النجوم بين دُجاها سنن لاح بينهن ابتداعُ

وقول أبى طالب الرقى:

ولقد دكرتك والظلام كأنه يوم النوى وفؤاد من لم يعشق

وقول ابن طباطبا

رب ليل كأنه أملى فيـ ـــك وقد رحتُ عنك بالحرمانِ

وهى أبيات يبدو أنها من صنع بلاغيين متأخرين، وربما دفعت ندرة هذا الضرب، وتكلف شواهده فخرَ الدين الرازى أن يقول إنه غير جائز « فإذا كان المحسوس أصلاً للمعقول فتشبيهه به يكون جعلاً للفرع أصلاً والأصل فرعاً، وهو غير جائز، ولذلك لو حاول محاول المبالغة فى وصف الشمس بالظهور، والمسك بالطيب فقال الشمس كالحجة فى الظهور ، والمسك كخلق فلان فى الطيب، كان سخيفاً من القول (نهاية الإيجاز ١٩٠) .

وهو قول مردود عليه ؛ لأن الهدف من التشبيه ليس سابقاً على التشبيه ولا تالياً له ، بل هو موازٍ له، أى أنه وليد السياق، لا خارج عنه وفق نماذج قبلية مطلقة .

وقد جعل بعضهم قوله تعالى: ﴿إنها شجرة تخرج فى أصل الجحيم * طلعها كأنه رءوس الشياطين﴾ (الصافات ٦٤) منه. وهى ليست منه لأن المشبه به يتخيل بالبصر، سواء أكان له نظير فى الواقع أم لا . وكذلك قول امرئ القيس :

أيقتلنى والمشرقى مضاجعى ومسنونة زرق كأنياب أغوالِ

فالمتلقى يتخيل شيئاً حسياً للمشبه به من مجموع خبراته البصرية .

الرابع : المشبه به حسّى والمشبه عقلى : ومن ذلك قوله تعالى: ﴿مثل الذين كفروا بربهم كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً﴾ (العنكبوت ٤١) .

ومنه قوله تعالى: ﴿مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف﴾ (إبراهيم ١٨) .

التشبيه المركب والتشبيه التمثيلي

وينقسم التشبيه إلى مفرد ومركب، أو إلى تشبيه تمثيلي وغير تمثيلي، **فالمركب أو التمثيلي** : ينتزع من أمور مجموع بعضها إلى بعض (البرهان ٤٢٢/٣) . أو ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور (الإيضاح ٣٧١) . وذلك كقوله تعالى: ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾ (الجمعة ٥) . وذلك هو حمل الأسفار التي هي أوعية العلم وخزائن ثمرة العقول، ثم لايحس ما بها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه ويتعبه. (البرهان ٤٢٢/٣) .

ويسمى التشبيه التمثيلي أو التمثيل ، ومن ذلك قول بشار بن برد :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

وهذا النوع كثير في القرآن الكريم، وهو يتصل بالأمثال في القرآن، وهذا التشبيه التمثيلي يؤكد أن التشبيه يمكن أن يكون في إطار التفصيل والإطناب والتوسع ، وليس فقط في إطار الإيجاز .

وقد امتدح البلاغيون الاستقصاء في التشبيه، يقول عبد القاهر : ومن أبلغ الاستقصاء وعجيبه قول ابن المعتز :

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى نطير غراباً ذا قوادم جُونِ

شبه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان، ثم اشترط أن تكون قوادم ريشها بيضاً ، لأن تلك الفرق من الظلمة تقع في حواشيها

ويفترق التشبيه المركب عن التشبيه التمثيلي في أن التشبيه المركب قد

يكون منتزعاً من متعدد دون أن يكون تمثيلاً ، كقول المرقش الأكبر :

النشـر مسكٌ والوجوهُ دنَـــــا نيـرُ وأطراف الأكـــف عـنـــم

وقول المتنبى :

بدتْ قمراً، ومالت خــوطَ بانٍ وفاحــتْ عنـبـراً ورنـــتْ غَـــزالاً

فليس فى البيتين تمثيل وإن كان التشبيه منتزعاً من متعدد. فالتشبيه التمثيلى ضرب من المركب، وليس كل مركب تمثيلياً ، وإن كان كل تمثيلٌ مركباً، ولاشك أن معرفة تلك التقنيات تمكننا من الكشف عن نماذج وصور للإبداع الأدبى ما كان لنا أن نكشف عنها ونعرف أسرارها بغير تلك المعرفة .

* * *

التشبيه الضمنى

هو ضرب من التشبيه التمثيلى، لاتذكر فيه عناصر التشبيه صراحة، ويأتى فى صورة تمثيل يعلل به لحقيقة أو طلب أو حكمة، ومن ذلك قول ابى تمام : (ديوانه ص ٧٧) :

وإذا أراد اللهُ نشر فضيلةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورتْ ما كان يُعْرَفُ طيبُ عَرفِ العودِ

فالشاعر هنا قرر حقيقة هى أن الله إذا أراد لفضيلة عند امرئ أن تنتشر - قيض حسوداً يرددها بين الناس، ثم انتقل مباشرة إلى ذكر صورة تمثيلية دون أن يصرح بأن تلك الصورة تمثيل لما ذكره، لكن المتلقى يدرك ذلك ضمناً، وعلى هذا يكون التشبيه الضمنى ضرباً من التشبيه التمثيلى. ومن ذلك قول ابن المعتز:

اصبر على مضض الحسو د فإن صبرك قاتله
فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله

فالشاعر أراد أن يعلل لما ذكره من أن الصبر على كيد الحسود قاتله، فضرب مثلاً بالنار التى تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله، ولم يصرح بالعلاقة بين ماذكره أولاً، وما صوره ثانياً، ولهذا فإننا ندرك تلك العلاقة ضمناً .

ومن ذلك قول : الشاعر

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرحٍ بميتٍ إيلامُ

فهو قد شبه من يهن على نفسه فيسهل عليه بعد ذلك قبول الهوان - ضمناً - بالميت الذى لايؤلمه جرح بعد موته .

ومن ذلك أيضاً :

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها إن السفينة لاتجرى على اليبسِ

فالصورة التمثيلية للسفينة التى لاتجرى على اليبس تشبيه ضمنى لمن يرجو النجاة ولم يسلك مسالكها. ومن ذلك قول المتنبى :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وكل تشبيه ضمنى هو تشبيه تمثيلى، ولكن من التشبيه التمثيلى ما ليس ضمنياً إذا صرح الشاعر بقصده إلى التشبيه، ومن ذلك قول صالح ابن عبد القدوس :

وإن من أدبته فى الصبّا كالعودِ يُسقى الماء فى غرسه

حتى تراه مورقاً نضرا بعد الذى أبصرت من يبسه

فالشاعر قد صرح بالعلاقة بين من أدبه فى الصبا وبين العود الذى سُقى الماء فترعرع، وذلك باستخدام كاف التشبيه، لهذا فهو تشبيه تمثيلى وليس تشبيهاً ضمنياً . ومن التشبيه الضمنى قول أبى تمام (د/٤٣) :

على أخلاقى الصمّل التى هى الوفر أو سرب ترن نوادبُه

فإن الحسام الهندوانى إنما خشونته مالم تفلل مضاربُه

فقد طلب من محدثته أن تتركه على أخلاقه الصُّمّل، أى الشديدة الخشنة، والوفر: الكاملة الواسعة: مشبهاً نفسه ضمناً بالسيف الخشن .

وقريب من ذلك قول أبى العلاء :

لو اختصرتم من الهجران زرتكم والعذب يهجر للإفراط فى الخصر

والخصر : شدة برودته. فالشاعر يقول ضمناً، إنهم كالماء الذى أفرط فى برودته فهجره الناس .

* * *

القيمة البلاغية للتشبيه

أطلق البلاغيون على بعض أنماط التشبيه ألقاباً تعبر عن إعجابهم بها من حيث بناء التشبيه، أو من حيث المضمون، **كالتشبيه البليغ**، وهو التشبيه الذى يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه؛ لأنه يزيد الشبه قوة، فكان المشبه هو المشبه به، ومن ذلك **التشبيه البعيد** وهو الذى يحتاج إلى تفسير، **وتشبيه التوكيد، والتشبيه الجيد والحسن والعجيب والمحمود والمستطرف والمعيب، والتشبيهات العُقم**، أى تلك التشبيهات التى لانظير لها .

وأشار القزوينى إلى بلاغة التشبيه فقال: اعلم أنه مما أتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره فى فن البلاغة ، وأن تعقيب المعانى به لاسيما قسم التمثيل منه – يضاعف قواها فى تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحاً كانت أو ذماً، أو افتخاراً أو غير ذلك (الإيضاح ٣٢٨) .

ويرى الدكتور الصغير . أن التشبيه من أصول التصوير البيانى ومصادر التعبير الفنى، ففيه تتكامل الصور، وتتدافع المشاهد، والقدرة الجامعة لنظرة البلاغيين إلى التشبيه هو التفنن بإبراز الصورة البلاغية للشكل ، واستقراء دلالاتها الحسية، وذلك عن طريق قدرة التشبيه الخارقة فى تلوين الشكل بظلال مبتكرة، وأزياء متنوعة لم تقع بحس قبل التشبيه، ولم تجرِ بها العادة، ولاتعرف بداهة إلا بلحاظ مجموعة العلاقات الفنية فى التشبيه ، وعند ضم بعضها للبعض الآخر، تبدو محسوسة متعارفة ذات قوة وضعية متميزة . وهنا تكمن القدرة الإبداعية للتشبيه فى تكييف الصورة (أصول البيان ٦٤) .

ويرى الدكتور حسن طبل : أن المعنى فى التشبيه الفنى ليس مجرد علاقة أو فكرة سابقة على صورته، بل هو مجموعة الإيحاءات والدلالات الفنية الخاصة

التى لاتوجد إلا بوجود تلك الصورة، ولا تنبثق إلا عن شكلها اللغوى الخاص، فالصورة الفنية هى وسيلة خلق وإبداع، لا وسيلة كشف أو توضيح فحسب (الصور البيانية فى التراث البلاغى ١٠٤).

ويرى الدكتور عبد المنعم تليمه أن التصوير نشاط لغوى غير مفارق للتركيب، بل إن نشاط عناصر التركيب هو نشاط تصويرى أصلاً (مداخل إلى علم الجمال الأدبى ١١٨).

فالتصوير سواء أقام على التشبيه أم الاستعارة أم الوصف يتلاحم مع عناصر التركيب، فالتركيب الفنى للأدب تركيب تصويرى فى المقام الأول، والتشبيه وسيلة من وسائل التصوير وهو أقرب إلى المعادل الموضوعى للشىء أو إلى البنية اللغوية التى تمثل الحالة والإحساس والشعور الداخل فى عملية الإبداع.

يقول الدكتور جابر عصفور: «إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لاتعنى نقل العالم أو نسخة، وإنما تعنى إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فى وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقميقة جيداً أدركنا أن المحتوى الحسى للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة فى تركيبها، إلى الدرجة التى تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها، وتؤلف بينها فى علاقات لاتوجد خارج الصورة، ولايمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتبارها نشاطاً ذهنياً خلاقاً يتخطى حاجز المدركات الحرفية ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعى (الصورة الفنية ٣٧٣).

فالصورة بنية خاصة يكشف المبدع من خلالها عن تجربته وموقفه أو رؤيته

كشفاً يزاوج فيه بين الحسى والمعنوى ويتخلص فيه من قوانين المادة والأشياء، ويؤلف به بين المختلفات، بل إنه يبتدع قوانين تحكم السياق وتتولد عنه فى آن واحد . إن للصورة قوانيها الخاصة، وهى قوانين تتصل باللغة وبعالم الشعر أو القصة الذى تنتمى إليه . «والصورة لاتوجد إلا فى شكلها المحدد، أى الشكل الذى خلقه عليها الفنان (الصورة الفنية لميخائيل ١٧٦) . فعلى الرغم من أنها نتاج الواقع فإنها قد أوجدت لنفسها واقعاً جديداً يرتبط بالواقع ويختلف عنه فى آن واحد.

وتقوم الصورة التشبيهية على أساسين هما : ماهية الصورة ومهمتها فى النص أو السياق. ولاشك أن تفسير تلك الصورة لا يفصل الماهية عن المهمة، لأن ماهية الصورة هى مهمتها، فالصورة ليست حلية يزين بها المبدع السياق، ولكنها تمثل عنصراً يتراكب مع غيره من العناصر فى تشكيل النص .

وهناك علاقات خارجية تربط الصورة بالشاعر أو بالبيئة والعصر وقد يساعدنا فهم تلك العلاقات على فهم الصورة، وعلاقتها بعناصر التركيب الأخرى، ولكن الصورة فى النهاية هى ما قدمه الشاعر، إنها بنية مكتفية بنفسها فهى مع انفتاحها واتصالها وفعاليتها محدودة بعناصرها التى ينتظمها السياق لأنه هو عالمها النوعى الذى فيه تحيا وإليه تنتمى، وبمقاييسه تعرف .

ولاشك أن ذلك لايعنى عدم الاستعانة بالعلاقات الخارجية فى فهم الصورة لكنه يعنى أننا لانضيف إلى الصورة من الواقع شيئاً إلا ما تنتظمه الصورة نفسها، فإذا قلنا : انطلق الأطفال كالحمائم يغنون للحياة . ترك ذلك انطباعاً عن اقتران الحمام والأطفال بالسلام، ولاشك أن معرفتنا بالحمام تفتح لنا آفاقاً من المعرفة أو الانطباع عن دلالة التشبيه ، فغناء الحمام ليس كأى غناء بل هو أقرب إلى البكاء، ونحن لانقول إن اختيار المتكلم للحمام لم يكن ذا مغزى، أو أن الشاعر

لايقصد إلا اقتران الحمام بالسلام وليس اقترانه بما يثير الشجن من البكاء .

فللشاعر أن يتحدث عن مقصده كما يشاء لكن عناصر الصورة هى التى تملك الحق الوحيد فى الحديث عن نفسها، ولنا أن نفهم من الصورة ما تمكننا الصورة نفسها من فهمه فى إطار عناصرها ووعينا بهذه العناصر، ومالها من خصائص وما ينتج عن تفاعلها من دلالات . فقد يتضمن التشبيه رموزاً ظاهرة ورموزاً باطنة، وقد يقصد المتكلم أو المبدع إلى هذه الرموز مجتمعة، أو إلى بعضها، لكن مهمة الدارس أو الناقد تتصل بالعمل نفسه، لا بالمبدع، وتتصل بكل ما دخل فى التركيب من عناصر، والعنصر ليس عنصراً مغلقاً ولكنه عنصر فعال بما يحمله من دلالات ورموز .

* * *

المجــاز

قال عبد القاهر : **المجاز مفعل** من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصفه بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً. (أسرار البلاغة ٣٩٥) .

وعرض الطيبي تعريف القزويني وفسره، فقال: المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له بالتحقيق في اصطلاح المخاطب مع قرينه عدم إرادته. فقوله: (بالتحقيق) ، ليدخل الاستعارة فإنه مستعمل فيما وضع له لكن بالتأويل، واختير (اللفظ) دون الكلمة لئلا يشذ الاستعارة التمثيلية. وقوله (في اصطلاح المخاطب) ليدخل فيه ما إذا اتفق كونه مستعملاً فيما يكون موضوعاً له، لكن لابالنسبة إلى التخاطب – كما إذا استعمل الشارع الصلاة في الدعاء . وقوله : مع (قرينة عدم ارادته) احتراز عن الكناية فإن اللفظ مستعملاً في غير ما وضع له، لكن لاينافي إرادة الحقيقة (التبيان ٢١٨) . والمجاز على ضربين : **مرسل ، واستعارة** .

المجاز المرسل

ويسمى بالمجاز الإفرادي ، وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضِعَ له مُلابِسه غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة؛ لأن من شأنه أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها (الإيضاح ص ٣٩٧) .

والمجاز المرسل من أعقد أبواب البلاغة وأكثرها غموضاً وتكلفاً ، ولهذا انصرف عنه المحدثون – وبخاصة – في دراستهم التطبيقية للنصوص الأدبية .

وهناك خلاف بين السنة والمعتزلة في تأويل نصوص القرآن التي يرى فيها البعض مجازاً ، وهو ما سنلقي عليه الضوء .

ويرى البلاغيون أن المجاز المرسل يقوم على نقل الألفاظ عن الحقائق المستعملة إلى معان أخر بينهما علاقة أو مناسبة، ويسمى **مرسلاً** لأنه غير مقيد بعلاقة التشبيه، وقد عرفه السكاكى بأنه أن تتعدى الكلمة عن مفهومها الأصلى بمعونة القرينة إلى غيره لملاحظة بينهما ونوع تعلق، نحو: أن تراد النعمة باليد، وهى موضوعة للجارحة المخصوصة لتعلق النعمة بها، من حيث إنها تصدر عن اليد (المفتاح ٢٦٠) .

وقد نسى البلاغيون أن اللفظة الواحدة فى اللغة ذات دلالات متنوعة يكشف السياق عنها ويحددها ، وأن من الخطأ افتراض معنى أصلى نص الواضع عليه، فنحن لانعرف ماذا يعنون بالواضع، وكيف نعرف الدلالة الأولى التى نص عليها هذا الواضع .

علاقات المجاز المرسل :

ذكر البلاغيون للمجاز المرسل عدة علاقات كثيرة للمجاز المرسل، وأغربوا فيها وتكلفوا تكلفاً خرج بها عن طبيعتها، وأهم هذه العلاقات :

١- **السببية**: والمسببية هى إطلاق اسم السبب على المسبب، أو المسبب على السبب، فإطلاق اسم السبب على المسبب كقوله تعالى: ﴿وجزاء سيئة سيئة مثلها﴾ (الشورى ٤١) سمى جزاء السيئة سيئة، بتسمية الشيئ باسم سببه، فإن السيئة سبب لجزائه. وتسمية جزاء السيئة سيئة ليس مجازاً ولكنه إجراء للكلام على الظاهر مثل: ضرباً بضرب.

وكذلك **المسببية** . وإطلاق المسبب على السبب، كقول المغيرة بن شعبة لعمه حين كان يكلم النبى وقبض لحيته : أمسك يدك عن لحية رسول الله قبل ألاّ نصل إليها، أراد قبل أن تقطع، فأطلق اسم المسبب على سببه، فان القطع

سبب لعدم الوصول.

والتعبير كناية، وليس من المجاز في شيء ومنه قوله تعالى : ﴿وينزل من السماء رزقاً﴾ فالرزق لاينزل بصورته المعروفة وإنما ينزل المطر الذى هو سبب فى الرزق. وفيه نظر؛ فإن الرزق أعم من المطر، ودلالته لاتقتصر عليه .

٢- **الكلية** : وهى إطلاق اسم الكل على الجزء ، كقوله: ﴿يجعلون أصابعهم في آذانهم﴾ (البقرة ١٨) . أراد أناملهم لأن الذى يدخل فى الآذن جزء من الأصابع هى الأنامل.

وهذا التعبير مألوف، ولايتطلب هذا التأويل والتكلف .

٣- **الجزئية** : إطلاق اسم الجزء على الكل: ومن ذلك قوله عليه الصلاة والسلام: «إن هذا الدين متينٌ فاوغلوا فيه برفق فإن المنبت لاأرضاً قطع ولا ظهراً أبقى» .

أراد بالظهر الدابة، والظهر جزء منها، وهذا كناية ، لأنه يرمز إلى الدابة ، كما أن هنالك وسائل سفرٍ أخرى غير الدابة يشير إليها لفظ الظهر .

٤- **اللزومية** : إطلاق اسم الملزوم على اللازم: ومن ذلك قول النبى عليه الصلاة والسلام للعباس ابنِ مرداس : «اقطعوا عنى لسانه، وأمروا له بمائة ناقة، أى أسكتوه؛ فإن قوله قطع اللسان ملزوم للسكوت (الإشارات) وهو نوع من الكناية البعيدة .

٥- **الملزومية** : أى إطلاق اسم اللازم على الملزوم، ومن ذلك ما ورد أنه عليه السلام «إذا دخل العشر الأواخر أيقظ أهله وشد المئزر، أراد الاعتزال عن النساء؛ فإن الالتزام ملزوم لشد المئزر، وهو نوع من الكناية والتقييد .

٦- **إطلاق اسم المطلق علي المقيد** : ومن ذلك إطلاق اسم الكتاب على كتاب الله، واسم البيت على بيت الله. وهو رمز خاص بجماعة المسلمين .

٧- **اطلاق اسم المقيد على المطلق** : ومن ذلك قول الشاعر :

إذا مت كان الناس نصفين : شامت لموتى ومثنٍ بالذى كنت أفعلُ

أراد بالنصف البعض لا النصف حقيقة . وهو ضرب من التكلف فى تفسير دلالة النصف حيث إن المتكلم لايقصد إلى التقسيم، وإنما إلى الإشارة إلى وجود فريقين من الناس بعد موته فريق يثنى عليه وفريق شامت فيه .

٧- **المحلية** : الحال فيه كقوله تعالى: ﴿فليدعُ ناديه﴾ (العلق ١٧) أى المجتمعين فى النادى، وكذلك قوله تعالى: ﴿يقولون بأفواههم ما ليس فى قلوبهم﴾ ، أى بألسنتهم؛ لأن القول عادة لايكون إلا بها. هذا قول البلاغيين. والنادى لايقتصر على المحل بل يتجاوزه إلى الحال فيه، وكذلك الكلام لايكون باللسان فقط بل بالفم وما فيه من أعضاء .

٨- **الحالية** : وهى إذا ذكر لفظ الحال وأريد به المحل، كقوله تعالى: ﴿خذوا زينتكم عند كل مسجد﴾ (الأعراف ٣١) . أى لباسكم فيه . هذا قول البلاغيين، والزينة أعم من الثياب، وليس فى الأمر مجاز .

٩- **الآلية** : إذا ذكر اسم الآلة وأريد الأثر الناتج عنه، كقوله تعالى: ﴿واجعل لى لسانَ صدقٍ فى الآخرين﴾ (الشعراء ٨٤) أى ذكراً حسناً، وهو نوع من الكناية وليس مجازاً .

وقد عد البلاغيون علاقات كثيرة تلك أهمها وأبرزها، ولاشك أننا إذا

دققنا النظر فى تلك العلاقات نجد أنها تجرى على سنن العربية المألوفة، بل إن أستاذنا الدكتور شفيع السيديرى «أن أغلب نماذج المجاز المرسل لايكاد القارئ يفطن إلى مجازيتها بسبب شدة الألفة لها والاعتياد عليها أو للارتباط الوثيق الذى يبلغ حد التلاحم فى بعضها .

ولذا يبدو التعبير بهذا المجاز فى أكثر الأحيان تعبيراً طبيعياً على الألسنة دون أن يجد السامع حاجة إلى التأويل، بل إن تأويلاتهم لا تتفق ودلالة اللفظ، وقد أصاب بعض اللغويين والبلاغيين العرب حين وصفوه بأنه توسع فى اللغة مما يعنى أنه فى حقيقة أمره عملية لغوية . (التعبير البيانى ٩٤) .

ويرى الدكتور حسن طبل أن كثيراً من البلاغيين قد أقحموا فى حوزة هذا المجاز من العلاقات ما لا تمت إليه بصلة، فمن ذلك مثلاً ما يطلق عليه بعضهم علاقة التعريف، أى إطلاق اللفظ المعرفة على غير المعين كتعريف لفظة الباب فى قوله جل شأنه ﴿ادخلوا الباب سجداً﴾ (البقرة٥٨) إذ المقصود أى باب كان، فذكر المعرَّف وأراد به المنكَّر مجازاً، ومن ذلك أيضاً علاقات البدلية والزيادة والحذف مما لايتسع المقام لذكر أمثلتها عليهم، فكلها فى الواقع لاتمت إلى المجاز المرسل بصلة، بل إنها ليست من المجاز أصلاً فى شيء، فهذه ظواهر نحوية صرفية يبحثها علم النحو، وينظر فى وجوه بلاغتها علم المعانى، أما عدها من علاقات المجاز المرسل فهذا مالا مبرر له (دراسات فى علم البيان ١١٤) .

والدكتور حسن طبل محق فيما يقول بل إن ذلك قد ينسحب على بعض شواهد المجاز المرسل ذات العلاقات التى اتفق عليها جمهور البلاغيين .

ومع ذلك فإن هذه المباحث تكشف لنا عن ضروب من القول تتصل بحسن التصرف فى الكلام والتوسع فى إبراز المعانى، وتؤكد ما للألفاظ من دلالات وإيحاءات متعددة

الاستعارة

تطور مفهوم الاستعارة

١- مفهوم الاستعارة عند القدماء

نتناول فى هذا المبحث تصور القدماء للاستعارة وفهمهم لها ، وتطور هذا المفهوم عندهم . وليس هدفنا مجرد عرض آراء القدماء ، بل هدفنا الكشف من خلال ذلك عن أبعاد التصوير الاستعارى عند هؤلاء الدارسين بخاصة ، والتعرف على خصائص التصوير الاستعارى وطبيعته بعامة .

وقد حرصنا على تقديم صورة لذلك الجدل الفكرى بين العلماء ، ونقد اللاحقين للسابقين ، وهدفنا التعرف على المذهب الذى تبعه العلماء ، وعلى طبيعة تفكيرهم ، وتناولهم الاستعارة ، وهو تفكير يغلب عليه الطابع المنطقى الذى يحرص على تقرير المفاهيم ، ووضع الحدود .

وقد استشهدوا بشواهد من الشعر العربى ، وشواهد من القرآن الكريم . ونود أن نلفت النظر إلى أن ما سنعرضه من الشواهد القرآنية لايعنى اتفاقنا على القول بالاستعارة فى القرآن الكريم بعامة، أو منهج البلاغيين فى تخريجها بخاصة.

وسوف نعرض آراء البلاغيين وفق التتابع الزمنى ، ثم نفرد فصلاً لرأى أهل السنة فى القول بالمجاز فى القرآن الكريم .

ابن قتيبة (ت ٢٧٩هـ) :

كان ابن قتيبة من الأوائل الذين تناولوا المجاز فى القرآن وكتابه «تأويل مشكل القرآن» يعتبر عمدة فى هذا الموضوع .

قال ابن قتيبة فى باب الاستعارة : فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة ، إذا كان المسمى بسبب من الأخرى ، أو مجاوراً لها أو مشاكلاً فيقولون للنبات نوء ؛ لأنه عن النوء عندهم .. ويقولون للمطر سماء ؛ لأنه من السماء ينزل ... ويقولون : ضحكت الأرض ، إذا أنبتت ، لأنها تبدى عن حسن النبات ، وتتفتق عن الزهر ، كما يفتر الضاحك عن الثغر ... ويقولون : لقيت من فلان عرق القربة ، أى شدة ومشقة .. وأصل هذا أن حامل القربة يتعب فى نقلها حتى يعرق جبينه ، فاستعير عرقها فى موضع الشدة . (تأويل مشكل القرآن ٣٦١) .

ويربط تحليله للاستعارات القرآنية بما روى من تفسير لها فى بعض المواضع، لكنه فى أكثر المواضع يذكر الأصل الذى يرى أن الاستعارة قد اشتقت منه فنراه يقول : فمن الاستعارة فى كتاب الله عز وجل – قوله عز وجل : ﴿ يوم يكشف عن ساق ﴾ (القلم ٤٢) أى عن شدة الأمر ، كذلك قال «قتادة »وقال إبراهيم : عن أمر عظيم . وأصل هذا أن الرجل إذا وقع فى أمر عظيم يحتاج إلى معاناته والجد فيه – شَمَّرَ عن ساقه ، فاستعيرت الساق له .

ومنه قوله عز وجل : ﴿ ووضعنا عنك وزرك ﴾ (الانشراح ٢) أى أثمك . وأصل الوزر : ما حمله الإنسان على ظهره . (نفسه ١٤٢) .

ابن المعتز (ت ٢٩٩هـ) :

ذكر ابن المعتز الاستعارة فى كتاب البديع ، فقال : من الكلام البديع قول الله تعالى : ﴿ وإنه فى أم الكتاب لدينا لعلى حكيم ﴾ (الزخرف ٤) وإنما هو استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها ، مثل : «أم الكتاب» ، ومثل «جناح الذل» ولم يتوسع ابن المعتز فى دراسته لنماذج من الاستعارات مثلما فعل ابن قتيبة .

الرمانى (ت ٣٨٦هـ) :

قال أبو الحسن على بن عيسى الرمانى : الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له من أصل اللغة على جهة النقل للإبانة .

والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه فى الكلام ، فهو أصله لم يغير عنه فى الاستعمال ، وليس كذلك الاستعارة ، لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له فى أصل اللغة .

وكل استعارة فلا بد فيها من أشياء : مستعار ومستعار له، ومستعار منه، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان . وكل استعارة بليغة فيها جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه، إلا أنه ينقل الكلمة والتشبيه بأداته الدالة عليه فى اللغة . وكل استعارة حسنة فهى توجب بلاغة بيان لاتنوب منابه الحقيقة، وذلك أنه لو كانت تقوم مقامه الحقيقة كانت أولى به، ولم تجز الاستعارة . وكل استعارة فلابد لها من حقيقة، وهى أصل الدلالة على المعنى فى اللغة، كقول امرئ القيس: «قيد الأوابد» والحقيقة فيه «مانع الأوابد» ، وقيد الأوابد أبلغ وأحسن (النكت فى إعجاز القرآن ص٧٩) .

أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥هـ) :

تضمن تعريف أبى هلال العسكرى بياناً لوظيفة الاستعارة وفائدتها، فقال: «**الاستعارة** نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من الفظ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة فى الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً (كتاب الصناعتين ٢٧٤) .

وقد عرض أبو هلال بعض الشواهد القرآنية للاستعارة، ووازن بين بعض المتشابه من الآيات، ورأى أن ما فيه مجاز أو استعارة أبلغ مما جاء على الحقيقة .

يقول أبو هلال: «ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ولا يُظْلَمون نقيراً﴾ (النساء ٢٤) ﴿ولايظلمون فتيلاً﴾ (النساء ٤٩) أبلغ من قوله سبحانه : ﴿ولا يُظْلَمون شيئاً﴾ (مريم ٦)، وإن كان في قوله : ﴿ولا يُظْلَمون شيئاً﴾ أنفى لقليل الظلم وكثيرة في الظاهر» (الصناعتين ٢٤٧) .

ولاشك أن في هذا القول نظراً من جهات عدة، فإذا تأملنا الآيات كاملة وجدنا أن كل آية وافية بالمقصود من نفي الظلم، وأن التصوير ليس فيه شيئ من المجاز، بل هو ضرب من التمثيل والرمز، وسوف أعرض الآيات كاملة لنرى صدق ما نذهب إليه . يقول تعالى : ﴿ألم تر إلى الذين يزكون أنفسهم بل الله يزكي من يشاء ولايظلمون فتيلاً﴾ (النساء ٤٦) .

ويقول تعالى: ﴿ليس بأمانِيِّكُم ولا أمانيِّ أهلِ الكتابِ من يعمل سوءاً يجز به ولايجد له من دون الله ولياً ولا نصيراً * ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولايظلمون نقيراً﴾ (النساء ١٢٣/١٢٤).

ويقول تعالى في حديثة عَمَّن خلف الذين أنعم عليهم من النبيين ﴿فخلف من بعدهم خلف أضاعوا الصلاة واتبعوا الشهوات فسوف يلقون غياً * إلا من تاب وآمن وعمل صالحاً فأولئك يدخلون الجنة ولايظلمون شيئاً﴾ (مريم ٥٩/٦٠).

ففي الآية الأولى، ورد الحديث عن اليهود والنصارى، وكل من زكى نفسه ووصفها بزكاء العمل وزيادة الطاعة والتقوى والزلفى عند الله، لامن زكاه الله. (الكشاف) . وقال القرطبي : قوله تعالى: ﴿فلا تزكوا أنفسكم﴾ يقتضي

الغض من المزكى لنفسه بلسانه، والإعلام بأن الزاكى المزكى من حسنت أفعاله وزكاه الله فلا عبرة بتزكية الإنسان نفسه، إنما العبرة بتزكية الله له ..

وقوله : ﴿ولاتظلمون فتيلاً ﴾ الضمير فى «تُظلمون» عائد على المذكورين ممن زكى نفسه وممن يزكية الله عز وجل. وغير هذين الصنفين علم أن الله تعالى لايظمه من غير هذه الآية، والفتيل الخيط الذى فى شق نواة التمرة.. وهذا يرجع إلى الكناية عن تحقير الشيء وتصغيره، وأن الله لايظلمه شيئاً (القرطبى) .

ولاشك أن التعبير القرآنى فى هذا المقام يعبر أبلغ تعبير عن الحال، حيث ينبئ الذين زكوا أنفسهم بحقيقة أن الله لايظلم شيئاً حتى هذا القدر الضئيل، وهو تعبير يتصل بالمقام ويتصل بالمخاطبين على وجه الخصوص وبالناس كافة .

إن الظلم منفى عن الله تعالى، لكن الله يختار ما يناسب الحال من تصوير وتعبير، وهو أعلم به . وفى الآية الثانية نجد أن الخطاب سواء أكان للمسلمين أم للمشركين أم لهما معاً فإن قوله تعالى: ﴿ولايظلمون نقيراً﴾ يتصل بالمقام اتصالاً وثيقاً فإن مقتضى الظاهر يتفق والتعبير القرآنى فالنقير هى النكتة فى ظهر النواة . والمعنى أن الله لايظلم أحداً شيئاً حتى هذا القدر الضئيل الذى يساوى النقير . وإذا تأملنا الخطاب فى الآيتين السابقتين نجد أنه موجه إلى أناس يعيشون فى عصر النبى عليه الصلاة والسلام فى الجزيرة العربية ويتصلون بالبيئة الصحراوية وما فيها من تمر وفتيل ونقير، أى أن الصورة تتصل بخبرات هؤلاء الناس وبيئتهم ، أما الآية الثالثة فإنها تتصل بأجيال ستأتى، ولهذا فإن قوله تعالى: ﴿ولايظلمون شيئاً﴾ قد جاء مطلقاً يتجاوز تلك الخبرات اليومية للناس فى عصر النبوة، وهذا لايمنع أن الآية فيها نفى لمطلق الظلم نفياً حقيقاً مباشراً واسعاً .

فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ) :

ناقش فخر الدين الرازى تعريف الرُمانى للاستعارة، فقال: قال على بن

عيسى: «**الاستعارة استعمال العبارة لغير ما وضعت له فى أصل اللغة**»، وهذا باطل من وجوه أربعة :

الأول : أنه يلزم أن يكون كل مجاز لغوى استعارة، وهو باطل لأن المجاز أعم من الاستعارة، ولأنه ليس كل مجاز من باب البديع، وكل استعارة من باب البديع. **الثانى**: أن تكون الأعلام المنقولة من باب المجاز. **الثالث**: استعمال اللفظ فى غير معناه للجهل بذلك يجب أن يكون مجازاً. **الرابع** : أنه لايتناول الاستعارة التخيلية.

فالأقرب أن يقال: «**الاستعارة : ذكر الشىء باسم غيره**»، **أو إثبات ما لغيره له، لأجل المبالغة فى التشبيه**» .

ولك أن تقـول: «**الاستعـارة عبـارة عن جعل الشىءِ الشىءَ أو جعل الشىءِ للشىءِ، لأجلِ المبالغة فى التشبيه**» .

وتحدث عن موقع الاسم المستعار، فقال: لما ثبت أن التصريح بذكر الشبه ينافى الاستعارة، ظهر أن اللفظ المستعار لايمكن وقوعه موقع الخبر، ولا ما يجزى مجراه كالحال، فى قوله تعالى: ﴿ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا عيداً﴾ (المائدة : ١١٤) . فالعيد ليس بمستعار على ما ظنه بعضهم لوقوعه موقع الخبر. وقوله تعالى: ﴿وسراجاً منيراً﴾ (الأحزاب ٤٦) . فالسراج ليس بمستعار لكونه حالاً جاء بعد تمام الكلام، بل يكونْ إما فاعلاً، كقولك : «لقينى أسد» أو مفعولاً كقولك : «لقيت أسداً» ، أو مجروراً، كقولك : «مررت بأسد» أو مبتدأ، كقولك : الأسد مقدام، وبالجملة يجب أن يكون أصلاً فى الحديث عنه» (نهاية الإيجاز ٢٤٢) .

ولاشك أن هذا صحيح بالنسبة للاستعارة التصريحية، أما الاستعارة المكنية

فإنها تختلف عن ذلك وتتجاوزه، حيث يستعار الفعل فيقع مع فاعله فى موضع الحال كقولنا : انطلق الجندى إلى الميدان يزأر، أو فى موضع الخبر كقولنا : الورود تبتسم للضياء، وماأشبه ذلك .

وقد عرف الرازى ا الاستعارة المكنية بقوله : إنما تكون إذا لم يصرح بذكر المستعار، بل بذكر بعض لوازمه، تنبيهاً به ، كقول أبى ذؤيب :

وإذا المنيــة أنشبــت أظفارهــا   ألفيــتَ كــل تميمــة لاتنــفــعُ

فكأنه حاول استعارة السبع للمنية لكنه لم يصرح بها بل ذكر لوازمها تنبيهاً بها على المقصود (نفسه ص ٢٥١) .

وقد فصل الرازى الحديث عن الاستعارات القرآنية فى إطار أقسامها، فقسمها إلى ستة أقسام سنشير إليها عند الحديث عن أقسام الاستعارة .

الشريف الرضى (٤٠٤هـ) :

للشريف الرضى كتابان فى المجاز : الأول خصصه للقرآن الكريم، **والثانى:** للحديث النبوى، وهما كتابان فى البلاغة التطبيقية أو التحليلية .

والكتاب الأول : تلخيص البيان فى مجازات القرآن، وهو أهم كتاب تعرض بالتحليل للاستعارات فى القرآن الكريم بصورة تفصيلية، وقد استقصى ٥٨٣ شاهداً للاستعارة فى القرآن أوردها وفق ترتيب السور، ومن أمثله ذلك تحليله لقوله تعالى: ﴿اهدنا الصراطَ المستقيم صراطَ اللذين أنعمتَ عليهم﴾ (الفاتحه ٧) .

قال الشريف: وهذه استعارة على أحد التأويلين ، لأن الصراط فى أصل اللغة اسم للطريق وهو هنا كناية عن الدين لأن الدين مؤد إلى استيجاب

الثواب، واستدفاع العقاب، فهو كالنهج المسلوك إلى مظنة النجاة والسلامة، ودار الأمن والإقامة . ولما جعل سبحانه الدين كالطريق القاصد، والمنهج الواضح أقام إرشاده إليه، ودلالته عليه مقام الدليل يدل على السمت الهادى الذى يهدى إلى القصد، فقال سبحانه : ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾ .

والتأويل الثانى: فى الصراط ، يخرج الكلام عن حيز الاستعارة، وهو أن يكون المراد به المجاز المسلوك إلى الجنة والنار على ما جاءت به الأخبار، فكأنهم سألوه سبحانه توفيقهم فنجاته ومأمنه والعدول بهم عن مشاقة ومخافته. (تلخيص البيان ٢٧) .

ويتضح من هذا التحليل ومن غيره النهج الموضوعى الذى اتبعه الشريف الرضى فى تحليله للاستعارات القرآنية، فهو فى المواضع التى تحتمل أكثر من تأويل يشير إلى ما تجوز فيه الاستعارة وما لا تجوز فيه .

أما الكتاب الثانى فهو : المجازات النبوية، ويشتمل على ٣٦١ شاهداً من الحديث النبوى، ومن أمثلة ذلك قوله عليه الصلاة والسلام: «هذه مكة قد رمتكم بأفلاذ كبدها..» . قال الشريف : ولهذا الكلام معنيان : أحدهما: أن يكون المراد به أن هؤلاء المعدودين حميم قريش ومحضها ولبابها وسرها، كما يقول القائل منهم: فلان قلب فى بنى فلان إذا كان من صرحاتهم، وفى النضار من أحسابهم، فيجوز أن يكون المراد بالكبد ها هنا كالمراد بالقلب هناك، لتقارب الشيئين وشرف العضوين، فيكنى باسم كل واحدٍ منهما عن العلق الكريم، واللباب الصميم، والأفلاذ القطع المتفرقة عن الشىء، وقل ما يستعمل ذلك إلا فى الكبد خاصة .

والمعنى الآخر أن يكون المراد بذلك أعيان القوم ورؤساؤهم، والعرانين المتقدمة منهم، فكأنه عليه الصلاة وا لسلام أقام مكة مقام الحشا التى تجمع هذه

الأعضاء الشريفة، كالقلب والنياط، والكبد والفؤاد، وجعل رجال قريش كشعب الكبد التى تحنو عليها الأضالع، وتشتمل عليها الجوانح، وقاية لها ورفرفة عليها (المجازات النبوية ١٢/١٤) .

فالكتابان فى البلاغة التحليلية أو التطبيقية حيث لايتعرض إلى القواعد والتصنيفات بل إلى تفسير الصورة البيانية، وهى عنده دائماً استعارة، وهو يحرص على بيان وجه المجاز فى الصورة، فيذكر سبب كونها استعارة .

ابن جنى (ت ٣٩٥ هـ) :

قال ابن جنى: **الحقيقة : ما أُقِرّ فى الاستعمال على أصل وضعه فى اللغة، والمجاز** : ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهى: **الاتساع، والتوكيد، والتشبيه**، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة.

ومما استشهد به ابن جنى على ذلك قول الله سبحانه : ﴿وأدخلناه فى رحمتنا﴾ (الأنبياء ٧٥) قال: هذا مجاز وفيه الأوصاف الثلاثة: أما **السعة**، فلأنه كأنه زاد فى أسماء الجهات والمحال اسماً هو الرحمة . وأما **التشبيه**، فلأنه شبه الرحمة – وإن لم يصح دخولها – بما يجوز دخوله، فذلك وضعها موضعه . وأما **التوكيد**، فلأنه أخبر عن العرض بما يخبر عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعرض، وتفخيم منه صُيِّرَ إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين. (الخصائص ٤٤٢/٢) .

وكذلك قوله تعالى: ﴿وأسأل القرية التى كنا فيها﴾ (يوسف ٨٢) فيه المعانى الثلاثة: أما **الاتساع**، فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لا يصح فى الحقيقة سؤاله وهذا نحو ما مضى، ألا تراك تقول: وكم من قرية مسئولة،

وتقول: القرى وتسألك، كقولك: أنت وشأنك، فهذا ونحوه اتساع . وأما **التشبيه**، فلأنها شبهت بمن يصح سؤاله، لماكان بها ومولفاً لها، وأما **التوكيد**، فلأنه في ظاهر اللفظ إحالة بالسؤال على من ليس من عادته الإجابة . فكأنهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام أنه سأل الجمادات والجبال أنبأته بصحة قولهم. وهذا تناهه فى تصحيح الخبر، أما لو سألتهم لأنطقها الله بصدقنا، فكيف لو سألت من عادته الجواب (نفسه ٤٤٧/٢).

ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧) :

عرض ابن الأثير تعريف الاستعارة ، ثم نقده وقدم تعريفاً أكثر تحديداً وخصوصية فقال: فأما حد الاستعارة فقيل : **إنه نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما** . وهذا الحد **فاسد**، لأن التشبيه يشارك فيه . ألا ترى أنا إذا قلنا : «زيد أسد» أى : كأنه أسد، هذا نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما، لأنا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد، فصار مجازاً، وإنما نقلناه لمشاركه بين زيد وبين الأسد فى وصف الشجاعة .

والذى عندى من ذلك أن يقال: **حد الاستعارة : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ ، لمشاركة بينهما مع طى ذكر المنقول إليه**، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حداً دون التشبيه، وطريقه أنك تريد تشبيه الشىء بالشىء مظهراً ومضمراً، وتجىء إلى المشبه فتعيره اسم المشبه به، وتجريه عليه (المثل السائر ٨٣/٢) .

وقد عرض ابن الأثير لآراء ابن جنى، وكذلك لآراء الغزالى فى واحدٍ من كتبه التى لم يشر إليها، ورفض ما ذهبا إليه حول المجاز.

عرض ابن الأثير رأى ابن جنى الذى ذكرناه آنفاً، ثم قال: هذا مجموع

قول أبي الفتح – رحمه الله – من غير زيادة ولا نقص، والنظر يتطرق إليه من ثلاثة أوجه : **الأول** : أنه جعل وجود هذه المعانى الثلاثة : (التشبيه والاتساع والتوكيد) سبباً لوجود المجاز، بل وجود واحدٍ منها سبباً لوجوده، ألا ترى أنه إذا وجد التشبيه وحده كان ذلك مجازاً، وإذا وجِدَ الاتساع وحده، كان ذلك مجازاً، ثم إن كان وجود هذه المعانى الثلاثة سبباً لوجود المجاز كان عدم واحد منها سبباً لعدمه .

ألا ترى أنا إذا قلنا : لايوجد الإنسان إلا بأن يكون حيوانًا ناطقاً، فالحيوانية والنطق سبب لوجود الإنسان، وإذا عُدم واحد منها بطل أن يكون إنساناً، وكذلك كل صفات تكون متقدمة لوجود الشيء فإن وجودها بوجوده، وعدم واحد منها يوجب عدمه ؟

وأما الوجه **الثانى**: فإنه ذكر التوكيد والتشبيه، وكلاهما شيء واحد على الوجه الذى ذكره، لأنه لما شبهت الرحمة، وهى معنى لايدرك بالبصر، بمكان يدخل، وهى صورة تدرك بالبصر دخل تحته التوكيد الذى هو إخبار عما لايدرك بالحاسة بما قد يدرك بالحاسة. على أن التوكيد هاهنا، على وجه ما أورده فى تمثيله، لا أعلم ما الذى أراد به؛ لأنه لايؤتى به فى اللغة العربية إلا لمعنيين ؛ **أحدهما** : أنه يرد أبداً فيما استقر بالألفاظ محصورة نحو نفسه، وعينه، وكله، وما أضيف إليه مما استقرئ، وهو مذكور فى كتب النحاة .

الآخر : أنه يراد على وجه التكرير، نحو قام زيد قام زيد، كرر اللفظ فى ذلك تحقيقاً للمعنى المقصود، أى توكيداً . والذى ذكره أبو الفتح – رحمه الله تعالى لايدل على أن المراد به أحد هذين المعنيين المشار إليهما، ولاشك أنه أراد به المبالغة والمغالاة فى إبراز المعنى الموهوم إلى الصورة المشاهدة، فعبر عن ذلك بالتوكيد، والمشاحة له فى تعبيره، وإذا أراد به ذلك فهو والتشبيه سواء على ذكره،

ولا حاجة إلى ذكر التوكيد مع ذكر التشبيه .

وأما الوجه **الثالث** : فإنه قال: «أما للاتساع فهو أنه زاد فى أسماء الجهات والمحال كذا وكذا» . وهذا القول مضطرب شديد الاضطراب، لأنه ينبغى على قياسه أن يكون «جناح الذل» فى قوله تعالى : ﴿واخفض لهما جناح الذل﴾ (الإسراء ٢٤) زيادة فى أسماء الطيور ، وذلك أنه زاد فى أسماء الطيور اسماً هو الذل.. والاتساع فى المجال لايقال فيه كذا، وإنما يقال: هو أن تجرى صفة من الصفات على موصوف ليس أهلاً لأن تجرى عليه لبعد ما بينه وبينها (المثل السائر جـ٢ ص ٨٥/٨٧) .

وناقش ابن الأثير آراء الغزالى فى المجاز: فقال : قسم الغزالى المجاز إلى أربعة عشر قسماً، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التى أشرت إليها، وهى التوسع، والتشبيه، والاستعارة، ولاتخرج عنها . والتقسيم لايصح فى شىء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لايختص بها غيره، وإلا كان التقسيم لغواً لافائدة فيه .

وهذه الأقسام هى : ما جعل للشىء بسبب المشاركة فى خاصة ، وتسمية الشىء باسم ما يئول إليه، وباسم فرعه، وباسم أصله، وباسم مكانه، وباسم مجاوره، وباسم جزئه، وباسم ضده، وتسمية الشىء بدواعيه، وبفعله، وبكله، والزيادة فى الكلام لغير فائدة .

ويرد ابن الأثير على الغزالى فى تقسيماته مقرراً دخول بعض الأقسام فى أقسام أخرى ورافضاً بعض الأقسام، ومقرراً خروج بعضها عن المجاز .

وأورد ابن الأثير ثلاثة شواهد للاستعارة فى القرآن، وقال: والاستعارة فى القرآن قليلة، لكن التشبيه المضمر الأداة كثير . (المثل السائر ٢ / ٨٨ : ٩٦) .

ولم يعن ابن الأثير بتقسيم البلاغيين والمتأخرين للاستعارة .

أما تحليله للشواهد البلاغية فلا تختلف أصوله عما سبقه من تحليل .

السكاكي (ت ٦٢٦هـ) :

عرف السكاكى **الاستعارة** بقوله : **هى أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الآخر ، مدعياً دخول المشبه فى جنس المشبه به،** دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كقولك «إن المنية أنشبت أظفارها» وأنت تريد بالمنية : السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار. وسمى هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة .

وقسم الاستعارة إلى **مصرح بها، ومكنى عنها**، والمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفى التشبيه هو المشبه به والمراد بالثانى أن يكون الطرف المذكور هو المشبه (المفتاح ٣) .

العلوي (ت ٧٤٩) :

ناقش يحيى بن حمزة العلوى تعريفات البلاغيين للاستعارة ورد على كل تعريف كما يلى : **التعريف الأول**: ذكره الرمانى فى الاستعارة «أنها استعمال العبارة لغير ما وضعت له فى أصل اللغة » .

وهذا فاسد من أوجه ثلاثة: أما أولاً : فلأن هذا يلزم منه أن يكون كل مجاز من باب الاستعارة، وهو خطأ، فإن كل واحدٍ من الأودية المجازية لها حد يخالف حد الآخر وحقيقته فلا وجه لخلطها . وأما ثانياً : فلأن هذا يلزم عليه أن تكون الأعلام المنقولة تدخلها المجاز وتكون من نوع الاستعارة وهو باطل، فإن

المجازات لايدخلها فضلاً عن الاستعارة. وأما ثالثاً : فلأن ما قاله أنا لو وضعنا اسم السماء على الأرض أن يكون مجازاً، وهذا باطل لايقول به أحد.

والعلوى يقتفى أثر الفخر الرازى فى نقده لتعريف الرومانى.

والتعريف الثانى حكاه ابن الأثير عن بعض علماء البيان فقال: «هو نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركه بينهما بسبب ما» وهذا فاسد لأمرين : أما الأول : فلأن ما ذكره يدخل فيه التشبيه كقولنا : زيد كالأسد، فإن هذا نقل معنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما؛ لأنا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد، فصار مجازاً . وأما ثانياً : فلأن مثل هذا يدخل فيه ماهية المجاز مطلقاً فإن المجاز من حيث إنه مجاز : نقل للمعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طى ذكر المنقول إليه؛ فقولنا : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ عام للاستعارة والتشبيه، وقولنا مع طى ذكر المنقول إليه يخرج به التشبيه عن الاستعارة، وهذا فاسد أيضاً؛ فإن بعض أنواع الاستعارة لايقدر هناك مطوى فيها ولايتوهم طيه وإن ذكر المطوى خرج بإظهار الكلام عن رتبة البلاغة .

التعريف الرابع للرازى : وحاصل ما قاله: «**إنها ذكر الشيء باسم غيرة، وإثبات ما لغيره له للمبالغة فى التشبيه**. فقولنا : ذكر الشيء باسم غيره، احتراز عما إذا صرح بذكر المشبه، كقولنا : زيد أسد.. وإثبات ما لغيره له، ذكرناه ليدخل فيه الاستعارة التخيلية، وقولنا لأجل المبالغة فى التشبيه، ذكرناه لتتميز به عن المجاز .

هذا ملخص كلامه فى تفسير ما ذكره من الحد، وهو فاسد لأمرين، أما أولاً : فلأنه ذكر التشبيه قيداً فى الحد، وبذكره يخرج عن حد الاستعارة، لأنها مخالفة للتشبيه فى ماهيتها وحكمها، فلا يدخل أحدهما فى الآخر . وأما ثانياً : فلأنه أورد فيه لفظ التعليل، هو قوله لأجل المبالغة، والحد إنما يراد لتصور الماهية مطلقة من غير تعليل فبطل ما قاله .

التعريف الخامس: وهو المختار عندى (أى العلوى) أن يقال تصيرك الشىء الشىء وليس به، وجعلك الشىء للشىء وليس له، بحيث لايلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكماً .

ولنفسر هذه القيود: فقولنا : تصييرك الشىء الشىء وليس به، وجعلك الشىء للشىء وليس له شامل لنوعى الاستعارة فالأول كقولك: لقيت أسداً وأتيت بحراً، والثانى كقولك رأيت رجلاً أظفارة وافرة، وقصدت رجلاً تتقاذف أمواج بحره، وفلان بيده زمام الأمر، وقولنا : بحيث لايلحظ فيه معنى التشبيه صورة، كقولك: زيد كالأسد، ومثل البحر، فإن ما هذا حاله ليس من باب الاستعارة فى شىء لما يظهر فيه من صورة التشبيه.. وقولنا : ولا حكماً، يحترز به عن صورة واحدة وهى قولنا : زيد أسد وعمرو بحر» (الطراز ١٩٨/١-٢٠٢) .

ولا شك أن العلوى كان فى عصر تقدمت فيه الدراسات البلاغية تقدماً واضحاً، ولهذا كان تعريفه محاوله وصفيه للاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية، وقد اعتمد على تعريف ابن الأثير إلى حد بعيد فيما انتهى إليه .

* * *

٢- أقسام الاستعارة عند القدماء

قسم القدماء الاستعارة أقساماً كثيرة باعتبار الطرفين وهما المشبه، والمشبه به، وباعتبار الجامع، وهو وجه الشبه الذى افترضوه بين المشبه والمشبه به، وباعتبار الطرفين والجامع معاً، وباعتبار أمر خارج .

ولاشك أن هذه الأقسام تقوم على الأساس الذى بنى عليه الدارسون نظريتهم فى الاستعارة وهو التشبيه

فقد قسموا المجاز على ضربين: مرسل ، واستعارة، لأن العلاقة إن كانت التشبيه، فهو استعارة، وإلا فمرسل» (التبيان للطيبى ص ٣١٨) .

التقسيم الأول :

قسم عبد القاهر الاستعارة من حيث الوظيفة إلى **مفيد وغير مفيد** :

١ - **غير المفيد**: وموضعه نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد له التوسع فى أوضاع اللغة، والتفوق فى مراعاة دقائق فى الفروق فى المعانى المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامى كثيرة بحسب اختلاف الحيوان نحو الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها فى غير ذلك الجنس الذى وضع له ، فقد استعاره منه، ونقله عن أصله، وجاز به موضعه ، كقول العجاج :

أزمان أبدت واضحاً مفلجاً   ومقلة وحاجباً مزججا

وفاحماً ومرسنا ومسرجا

يعنى أنفاً يبرق كالسراج، والمرسن فى الأصل للحيوان لأنه فى الموضع الذى يقع عليه الرسن

٢- **المفيد** : وهو ما كان باستعارته فائدة ، ومعنى من المعانى وغرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك جملة تلك الفائدة وذلك لغرض التشبيه، ومثاله قولنا : رأيت أسداً، وأنت تعنى رجلاً شجاعاً، وبحراً، تريد رجلاً جواداً، وبدراً وشمساً تريد إنساناً مضىء الوجه ، فقد استعرت اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنك أقررت بهذه المبالغة فى وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه فى نفس السامع صورة الأسد فى بطشه وإقدامه وبأسه، وشدته، وسائر المعانى المذكورة فى طبيعته مما يعود إلى الجرأة، وهكذا أفدت باستعارة البحر سعة فى الجود وفيض الكف، وبالشمس والبدر ما لهما من الجمال والبهاء والحسن المالئ للعيون الباهر للنواظر» (أسرار البلاغة ٣٥/٢٩) .

التقسيم الثاني : من حيث هى مصرح بها، أو مكنى عنها :

أولاً : الاستعارة التصريحية ، وهى ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، وذلك كقوله تعالى : ﴿كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾ (إبراهيم ١٤) .

فالظلمات عندهم هى الضلال، والنور هو الهدى .

١- **مصرح بها تحقيقية** : وهى التى تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينص عليه، ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية . فالحسى نحو قول زهير :

لدى أسدٍ شاكى السلاحِ مقذفٍ ... له لبدٌ أظفاره لم تقلمِ

وإما عقلى فكقوله تعالى: ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾ أى الدين الحق فى أحد التأويلين .

٢- **الاستعارة المصرح بها التخييلية** : وهى أن يذكر مشبهاً به فى موضع مشبه وهى مشابهته للمذكور، وخلط بعضهم بينها وبين المكنية وبين الخيالية .

- **الاستعارة المصرح بها المحتملة للتحقيق والتخييل** : ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فأذاقها الله لباس الجوع والخوف﴾ (النحل ١٢٢) .فالظاهر من اللباس الحمل على التخييل، ويحتمل الحمل على التحقيق بأن يستعار لما يكتسبه الإنسان عند جوعه وخوفه من امتقاع اللون ورثاثة الهيئة (المصباح ١٣٣).

ثانياً : الاستعارة المكنية : وعرفها ابن الناظم بقوله : هي أن تذكر المشبه، وتريد به المشبه به، وتدل بمثل شيء من لوازمه إلى المشبه، ومن ذلك قول لبيد:

وغداة ريح قد وزعت وقرة ... إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

حيث يجعل للشمال يداً وللغداة زماماً .

ومنه قول أبي ذؤيب الهذلي :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمة لاتنفعُ

فقد ذكر المشبه وكنّى عن المشبه به بشيء من لوازمه هي الأظافر.

التقسيم الثالث : أقسام الاستعارة باعتبار الطرفين .

قسم البلاغيون المتأخرون الاستعارة باعتبار الطرفين إلى **وفاقية وعنادية** .

الوفاقية : إذا كان اجتماع الطرفين في شيء ممكن نحو : «أحييناه» في قوله تعالى: ﴿أومن كان ميتاً فأحييناه﴾ (الأنعام ١٢٢) . فإن المراد بأحييناه: هديناه، أي أو من كان ضالاً فهديناه، والهداية والحياة لاشك في جواز اجتماعهما .

ولاشك أن كل طرفين يمكن أن يجتمعا بوجه ما مهما كان اختلافهما.

العنادية : ما كان وضع التشبيه بين الطرفين قائماً على ترك الاعتداد بالصفة، وإن كانت موجودة لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود منها (الإيضاح ٤١٩) . ولم يذكر البلاغيون أمثلة من القرآن أو السنة أو الشعر لهذا النوع، بل إنهم ذكروا الآية السابقة التى استشهدوا بها على الوفاقية حيث استشهدوا بأن «ميتا» استعير للضلال لجامع الجهل، ولايجتمعان، لأن الضلال هو سلب الهداية ممن شأنه الهداية، والميت ليس كذلك . ولم يقدموا شاهد آخر إلا لما أطلقوا عليه الاستعارة **التهكمية** كقوله تعالى: ﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾ (آل عمران ٢١، التوبه ٢٤، الانشقاق ٢٤) فإن البشرى لاتكون بالعذاب .

التقسيم الرابع : أقسامها باعتبار الجامع :

الأول : ما يكون الجامع داخلاً فى مفهوم الطرفين: كاستعارة الطيران للعدو، كما فى قول الشاعر :

لو نشأ طار به ذو ميعة   لاحق الآطال نهد ذو خصل

فإن الطيران والعدو يشتركان فى أمر داخل فى مفهومهما وهو قطع المسافة بسرعة، ولكن الطيران أسرع من العدو .

الثانى : ما يكون الجامع فيه غير داخل فى مفهوم الطرفين : نحو : رأيت شمساً، أى إنساناً يتهلل وجهه، فالجامع بينهما التلألؤ وهو غير داخل فى مفهومهما . وتنقسم باعتبار الجامع أيضاً إلى **عامية وخاصية** :

العامية : المبتذلة لظهور الجامع فيها نحو رأيت أسداً ، ووردت بحراً .

ولاشك أنهم يعنون بها الاستعارات الميتة التى أصبحت تجرى على الألسنة دون أن تحمل إيحاءاتها البكر .

الخاصية : وهى الاستعارات الغريبة التى لايظفر بها إلا من ارتفع عن طبقة العامة، كقول الطفيل الغنوى :

وجعلت كورى فوق ناجية يقتات شحمَ سنامها الرحلُ

أى جعلت رحلى فوق ناقة سريعة يأكل هذا الرحل من شحم سنامها .

التقسيم الخامس باعتبار طرفيها والجامع معاً :

قسم القزوينى وغيره الاستعارة باعتبار طرفيها والجامع معاً ستة أقسام ، وهى أقسام تكشف عن أصول النظرية الاستعارية عند هؤلاء البلاغيين وهى : التشبيه، والعلاقة المنطقية، والحدود الصارمة بين طرفى الاستعارة والجامع بينهما .

وهذه الأقسام هى :

الأول : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسى: كقوله تعالى: ﴿وتركنا بعضَهم يومئذٍ يموجُ فى بعض﴾ (الكهف ٩٩) ، فإن المستعار منه حركة الماء على الموج المخصوص، والمستعار له حركة الإنس والجن، وهما حسيان، والجامع لهما ما يشاهد من شدة الحركة والاضطراب .

الثانى : استعارة محسوس لمحسوس بوجه عقلى: كقوله تعالى: ﴿وآية لهم الليل نسلخ منه النهار﴾ (مريم ٤) .

فإن المستعار منه كشط الجلد وإزالته عن الشاة ونحوها، والمستعار له إزالة الضوء عن مكان الليل وملقى ظله ، وهما حسيان والجامع لهما ما يعقل من ترتب أمر على آخر ..

الثالث : استعارة محسوس لمحسوس بما بعضه حسى وبعضه عقلى:

وقد أهمله أكثر البلاغيين، وذكر له القزيونى ومحمد بن على شاهداً واحداً هو استعارة لفظ الشمس لشخص فى قولنا : رأيت شمساً بجامع حسن الطلعة ونباهة الشأن .

الرابع : استعارة معقول لمعقول بوجه عقلى: كقوله تعالى: ﴿مَنْ بعثنا من مرقدنا﴾ (يس ٥٢) . استعير الرقاد للموت وهما أمران معقولان ، والجامع عدم ظهور الأفعال، وهو عقلى أيضاً .

الخامس : استعارة محسوس لمعقول بوجه عقلى، كقوله تعالى : ﴿ضُرِبت عليهم الذلة أينما ثقفوا﴾ (آل عمران ٦) .

أى جُعِلت الذلة محيطةً بهم مشتملة عليهم، فهم فيها كما يكون فى القبة مثل من ضربت عليه، أو ملصقة بهم حتى لزمتهم ضربة لازب، كما يضرب الطين على الحائط، فيلزمه، فالمستعار منه إما ضرب القبة على الشخص، أو ضرب الطين على الحائط، وهما حسيان، والمستعار له حالهم مع الذلة، والجامع الإحاطة أو اللزوم، وهما عقليان .

السادس : استعارة معقول لمحسوس بوجه عقلى :

كقوله تعالى: ﴿إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية﴾ (الحاقة ١١) فالمستعار منه التكبر، وهو عقلى - والمستعار له كثرة الماء وهو حسى، والجامع الاستعلاء المفرط، وهو عقلى. (الإيضاح ٤٢٩) .

التقسيم السادس : باعتبار اللفظ : قسم البلاغيون الاستعارة باعتبار اللفظ إلى:

١- **أصلية** : إذا كان المستعار اسم جنس كأسد وبحر وجبل وغيره .

٢- **تبعية** : كالأفعال والصفات المشتقة منها والحروف.. فمثال الأفعال قول ابن المعتز :

جـمع الحـق لنـا فى إمـام   قتـل البخل وأحـيا السمـاحـا

قال القزوينى : الأفعال والصفات والحروف تبعية لأن الاستعارة تعتمد التشبيه، والتشبيه يعتمد كون المشبه موصوفاً، وإنما يصلح للموصوفية الحقائق كما فى قولك: جسم أبيض، وبياض صاف، دون معانى الأفعال، والصفات المشتقة منها والحروف فإن قلت فى نحو «شجاع باسل» و«جواد فياض» و«عالم نحرير» فإن «باسلاً» وصف لشجاع، وفياضاً وصف لجواد، ونحريراً وصف عالم. قلت ذلك متأول بأن الثوانى لاتقع صفات إلا لما يكون موصوفاً بالأول .

فالتشبيه فى الأفعال والصفات المشتقة منه المعانى مصادرها وفى الحروف لمتعلقات معانيها كالمجرور فى قولنا : زيد فى نعمة ورفاهية (الإيضاح ٤٢٩) .

أقسام الاستعارة باعتبار الخارج :

١- **المجردة** : وهى التى قرنت بما يلائم المستعار له كقوله تعالى: ﴿فأذاقها الله لباس الجوع والخوف﴾ (النحل ١١٢) حيث قال: ﴿أذاقها﴾ ولم يقل ﴿كساها﴾ فإن المراد بالإذاقة إصابتهم بما استعير له اللباس، كأنه قال: فأصابها الله بلباس الجوع والخوف .

٢- **المرشحة** : وهى التى قرنت بما يلائم المستعار منه، كقوله تعالى: ﴿أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى، فما ربحت تجارتهم﴾ (البقرة ١٦) .

حيث استعير الاشتراء للاختيار ، وقفى الاشتراء بالربح والتجارة اللذين هما من متعلقات الاشتراء، فنظر إلى المستعار منه .

٣- **المطلقة** : وهى التى لم يقترن فيها المستعار أو المستعار له بما يلائم

أحدهما . ومن ذلك قوله تعالى: ﴿إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية﴾ (الحاقة ٤) . حيث لم يقترن قوله ﴿ طغى الماء ﴾ بما يناسب أحد طرفى الاستعارة.

وقد يجتمع **التجريد** و **الترشيح** كما فى قول زهير :

لدى أسدٍ شاكى السلاح مقذفٍ   له لِبَدٌ أظفارُه لم تقــــلمِ

فقد قرن المستعار بوصفين يتصل أحدهما بالمستعار له وهو «شاكى السلاح مقذف»، ويتصل أحدهما بالمستعار منه وهو له «لبد أظفاره لم تقلم» .

فالترشيح يشتمل على تحقيق نوع من الإغراق فى الخيال وتحقيق المبالغة وتناسى التشبيه .والتجريد يبرز التشبيه، ويؤكد الأصل الذى استعير منه، أى أنه يزيل الوهم لدى المتلقى أو المستمع ويقرن الصورة الخيالية بالواقع فيسلبها ويجردها من الخيال.

* * *

٣- مفهوم الاستعارة عند المحدثين

يمكننا أن نوجز تعريف القدماء للاستعارة بأنها استعمال لفظ في معنى آخر غير المعنى الذى وضع له لعلاقة المشابهة مع وجود قرينة صريحة أو غير صريحة تمنع أن يكون المراد هو المعنى الأصلى لهذا اللفظ المستعمل .

وتقوم نظرتنا للاستعارة على أنه فى الاستعارة تقدم الكلمات فى التركيب بحيث تشير إلى معنى آخر غير المعنى الذى عرفت به بصورة مزدوجة تتصل بطرفى الاستعارة غير مقصورة على استعارة شىء لآخر، فعندما تقول زارنا بحر من العلم، نكون قد استعرنا لفظة بحر التى تشير إلى مدلول محدود فى الطبيعة للعالم الذى زارنا، ونكون أيضاً قد أضفنا للبحر خاصية أخرى هى أن يشير - بما فيه من سعة- للصفات الإنسانية المتعلقة بالكثرة، فيقال فلان بحر علم، وفلان متبحر فى العلم، والعلم بحر لاساحل له .

وإذا قلنا : ضحك البحر من غرور الناس، نكون قد أعرنا البحر خاصية ليست من خواصه، وصفة ليست من صفاته هى أنه يضحك، وأضفنا للناس فرداً يضحك لم يعرف عنه الضحك موضوعياً هو البحر .

فالعملية لاتتصل باستعارة شىء من شىء مكان شىء أوله، بل هى عملية إيجاد نوع ما من التعادل النسبى بين طرفين أحدهما نقول عنه المستعار له، وثانيهما نقول عنه المستعار منه فإذا كان لابد أن نضع أنفسنا فى حدود المعنى اللغوى والاصطلاحى للاستعارة، فإننا نقول إنها مفاعلة بين طرفين وعلاقة جديدة، فنحن الذين أعرنا البحر - الذى لايضحك - صفة الضحك، التى هى من صفات الإنسان، ولهذا نكون قد أضفنا إلى الإنسان فرداً جديداً ، ليس من أفراده يضحك مثله هو البحر الذى لم يعهد عنه الضحك.

ونحن أيضاً قد قمنا بإيجاد أو تخيل نوع جديد من الضحك، إن الضحك موجود موضوعياً عند الإنسان، لكن هذا الذى نسبناه للبحر يختلف عما نعرفه من ضحك متصلٍ بالإنسان، إننا لانستطيع أن نتصور على وجه التحديد ماهية الضحك الذى أعرناه للبحر؛ لأنه ضحك من نوع جديد يشير إلى معنى الضحك وما يتصل به من السخرية والتهكم .

إن المعنى الحرفى للاستعارة لايمكن إنكاره، كما أن وجه الشبه بين المقصود العام لهذه الاستعارة لايمكن إنكارة أيضاً. لكن ذلك لايكفى عند تفسير كثيرٍ من الاستعارات. فقولنا: انطلقت الأسود تقتحم قناة السويس فى أكتوبر. لايعنى أننا بهذا الوصف المفارق للواقع نجعل الجنود أسوداً، بل يعنى أن هؤلاء الجنود يشبهون الأسود من وجه ما، قد يكون الشجاعة، وقد يكون الاقتحام، وقد يكون الافتراس، وقد يكون التوجه للغاية بالغريزة والعاطفة دون مبالاة للمخاطر. ولاشك أن هناك فرقاً بين الأسود والجنود، وأننا قد أعطينا الأسود - ضمناً - شيئاً لم يكن لهم من قبل وهو الاقتحام الواعى فى إطار حرب منظمة، أى أن هناك نوعاً من التعميق والتوسع فى طبائع الجنود من ناحية وفى طبائع الأسود من ناحية أخرى، فالجندى الحق تتحقق له جنديته العميقة بإضافة صفات مفارقة من نوع آخر هى للأسود أصلاً ، وهنا تلتقى الأسدية والجندية فى الاقتحام .

وتتجاوز الرؤية المعاصرة الإطار الذى وضع فيه القدماء الاستعارة من كونها نقل للعبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة .

يقول الدكتور جابر عصفور: من المؤكد أننا - فى كل استعارة أصلية - لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما فى الآخر ويعدل منه، إن كل طرف من طرفى الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلى، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر ، داخل سياق الاستعارة

الذى يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعرى أو الأدبى .

وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقى ومعنى مجازى هو ترجمة للأول، بل نحن - فى الحقيقة - إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفى الاستعارة داخل السياق الجديد الذى وضعت فيه . وبهذا الفهم لاتصبح الاستعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء وإنما تصبح - لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول ريتشاردز : «عبارة عن فكرتين لشيئتين مختلفين تعملان معاً خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها - أى الاستعارة - محصلة لتفاعلهما» (الصورة الفنية ٢٧٣/٢٧٢) .

وقد انتهى الدكتور يوسف أبو العدوس إلى أن النظرية التفاعلية للاستعارة ترتكز على أن الاستعارة عملية خلق جديد فى اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تَحْدُثُ إذابة لعناصر الواقع من أجل تركيبها من جديد، وهى فى هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانساً كانت تفتقده وهى بذلك تثبت حياة داخل الحياة التى تعرف أنماطها الرتيبة .

وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أى تزيد الوجود الذى نعرفه، هذا الوجود الذى تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد لها. ولخص المرتكزات التى تعتمد عليها النظرية التفاعلية بالنقاط التالية :

أ - أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة .

ب- أن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقى محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذى ينتجة .

جـ- أن الاستعارة لاتنعكس فى الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو

التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط به .

د- إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة فقد تكون هناك علاقات أخرى .

هـ - إن الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالى والقصد التشخيصى، ولكنها ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية أو تعبير شامل ثحيا بها .

وقد لاحظ الدكتور (يوسف) أن عدداً من البلاغيين العرب القدماء قد توصلوا إلى شيء شبيه بما قاله (ماكس بلاك) ومن هؤلاء (السكاكى) الذى انطلق من مفهوم **الادعاء** ليؤول على ضوئه الاستعارة المكنية كما بين (عبدالقاهر) أن الاستعارة قائمة على ادعاء مرده الإغراق فى التخييل والمبالغة. (النظرية الاستبدالية للاستعارة ص ٤٨ : ٥٠) .

وقد قامت دراسة الدكتور (يوسف) على مقابلة النظرية الاستبدالية مع تلك النظريات الحديثة التى ظهرت فى الغرب وأهمها النظرية التفاعلية، والنظرية السياقية . **فالنظرية الاستبدالية للاستعارة** تتلخص فى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها فى ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. أى أن المعنى لايقدم بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه.

فإذا كنا نواجه فى التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا فى الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر، ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التى يقوم عليها التشبيه، وهكذا فإن مرتكزات النظرية الاستبدالية الأساسية هى :

١ - أن الاستعارة لاتتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه . ٢- أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان : معنى

حقيقى، ومعنى مجازى . ٣- تحصل الاستعارة باستبدال لفظة مجازية بلفظة حقيقية . ٤- هذا الاستبدال مبنى على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية. (النظرية الاستبدالية ص ٩) .

وقد أشار الدكتور **يوسف** إلى أوجه الاختلاف بين النظرية الاستبدلاية والنظرية السياقية عند **ريتشارد** ز الذى يرى أن الكلمة لايمكن أن تفهم إلا من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى. والشكل لايمكن أن ينفصل عن المضمون . وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر يجب عليه أن يضع هاتين الحقيقتين فى ذهنه، فالشاعر يوسع من معنى المصطلحات ويزيد فى تفاعلها .

ويرى **ريتشاردز** أن الاستعارة تعنى أننا توجد عندنا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معاً، المشبه والمشبه به مرتكزين على فكرة أو على عبارة، ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتى المعنى.. فالاستعارة ليست فقط تحويلاً أو نقلاً لفظياً لكلمات معينة، إنما هى كذلك تفاعل السياقات المختلفة . (نفسه ص ٥٢) .

وترتبط النظرية السياقية والتفاعلية للاستعارة بالنظرية الحدسية التى تتجاوز ما قاله أصحاب النظرية الاستبدلية وتؤكد على أن المعنى الاستعارى لايمكن أن يشتق بواسطة صياغته من تحليل العناصر الحرفية فقط بل لابد من إعمال الحدس من أجل تمييز ذلك المعنى الاستعارى وفهمه. (نفسه ص ٥٣) .

وأفرد ريتشارد فصلاً عن الخيال فى كتاب مبادئ النقد الأدبى تحدث فيه عن الاستعارة فقال: قد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين، أى قد تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة ... ويقول: ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير ذلك، إنها الوسيلة

العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع» (مبادئ النقد ص ٣١٠) .

وتحدث صاحبا نظرية الأدب عن العناصر الأساسية فى مفهومنا .. عن المجاز فقالا : إنها تظهر على أنها عنصر المماثلة: الرؤية المزدوجة، والصورة الحسية، وكشف مالا يدرك، والاسقاط الإحيائى، وقالا: إن هذه العناصر الأربعة مقياس متعادل لاتتواجد بعضها مع بعض أبداً، فالمواقف تتعدد من أمة إلى أمة ومن مرحلة جمالية إلى أخرى.. فلكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة، وفى حالة الأشكال البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازى . (نظرية الأدب ص ٢٥٥) .

ويرى بيتر نيومارك أن أنواع التعبير الانفعالى تعتمد على الاستعارة نظراً لكونها - بالأساس - لغة مجازية، تلطفها عبارات سيكولوجية، ولو كان هذه الاستعارة تلوين اللغة - بدلاً من شحذها لإعطاء وصف أكثر دقة للحياة والفكر - فإنها - حينئذ تكون غير جديرة بأن تعامل بكل هذه الجدية. (ترجمة الاستعارة مجلة الثقافة الأجنبية ص ٥٥- ١٩٨٤/٤/٥) .

ويرى **ميخائل أفسيانيكوف** أن الاستعارة ليست مجرد أسلوب بلاغى يتمثل فى الربط بين ظاهرتين متشابهتين وإنما هى فى المقام الأول - تشبيه مستتر . واستخدام الاستعارة أمر غير مباح فى العلم، أما الفن فلا يمكن تصوره دون استخدام الاستعارة . وهناك آثار فنية كاملة لاتعدو أن تكون استعارة طويلة واحدة مثل قصيدة يوشكين الشهيرة «الينابيع الثلاثة» . إن الاستعارة جزء لايتجزأ من ترسانة الوسائل والأدوات الفنية . (الصورة الفنية ص ١٧٥/١٧٤) .

وينتهى أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف إلى أن الفقه الحقيقى للنظام

الاستعارى أنه عدو إدراك الحقيقة أجزاء متمايزة، إنه يريد بلوغها فى جملتها، إنه يهدف إلى الحقيقة فى مجموعها معتبراً أن التدبر فى الأجزاء، وإفراد كل واحد، والتأمل فيه على حدة - لايصل به إلى شيء يعتد به، فالشاعر بهذا المعنى لايعدو على الواقع، وإنما يستبصره استبصاراً لايمكن أن يحتج له احتجاجاً عقلياً خالصاً. (الصورة الأدبية ١٣٢) .

ويرى أن القول بالتشابه ليس إلا قولاً سطحياً تقريبياً أو استعارياً خفياً يطمئن إليه الذهن لتكراره وطول ترديده (نفسه ص ١٣٤) . وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكون صورة ذات صفات حسية تعبيراً عن تمثل خيالى، وربما لاتكون المتعة الحسية إلا عتبة خارجية متميزة من التجربة الخيالية المبدعة والمتذوقة» (نفسه ١٣) . وكثيراً ما ضل المتذوق الذى يسرف فى طلب الرؤية الذهنية، لأنه قد يلح على معنى المشابهة أكثر مما ينبغى . وقد ينتهى إلى التهوين غير المشروع من الاستعارة.. وغالباً ما يسرف فى طلب الوضوح ناسياً أن الاستعارة تصعد الحس ولا تكثفه، وأن الشعر إنما يهمه المكنونات الروحية فيما يقع عليه السمع والبصر . (نفسه ١٣٩) .

ويرد الدكتور مصطفى ناصف على القائلين بأن الاستعارة تقوم على التشبيه فيقول : إن المشابهة الموضوعية لاوجود لها فى الاستعارة غالباً، ومن الواضح أننا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكها فى صفة أو صفات فالاستعارة بنت الحدس . والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولايتقيد بها، فضلاً على أن المشابهة تقيد بما هو خارجى ظاهرى.. إن الخبرات تتداعى لأن إحداها تكمل الأخرى فتجاوب التخيلات قد يتبين إذا درسنا الظواهر حول محور الشخصية بأكملها ..

هذا التكامل يسيغ لنا أن نرى فى الاستعارة فعل المباينة نفسها؛ لأن المباينة والمناسبة معاً أقوى على بعثه.. ومهما يكن من أمر الاختلاف وعلاقته بالتناسب،

فإن هذا الاختلاف هو الذى يذكى «التوتر» .. والتوتر وليد التفاعل بين المستعار والمستعار له، فليست العلاقة قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة، ولكن يطلب منا أن نأخذ فى اعتبار المعانى التى تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر» (الصورة الأدبية ص ١٤١ - ١٤٢) .

ويعارض الدكتور مصطفى ناصف القول بأن الاستعارة وظيفتها التحسين والتنميق والتوضيح ويرى أن ذلك قد قام على تصور خاطئ للاستعارة بأنها إضافة للجملة فيقول: الاستعارة ليست عنصراً إضافياً، بل هى المخرج الوحيد لشىء لاينال بغيرها . ليست الاستعارة عنصراً خارجياً على التفكير، وذلك لأننا نمضى فى التفكير من غير المجهول إلى المجهول بأن نسد من حدود اصطلاح أليف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف .

ويضيف ، أن النظام الاستعارى العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات. (نفسه ص ١٤٧) .

ويمكننا بعد أن عرضنا آراء بعض المعاصرين أن نلخص الأسس العامة التى تقوم عليها النظرة المعاصرة للاستعارة فى النقاط الآتية :

أولاً : يرى المعاصرون أن الاستعارة أهم الوسائل التى تميز الشعر، ويختلفون عن القدماء فى تقدير الاستعارة من حيث الربط بين نظرتهم ومعطيات النظرية الأدبية، من منطلق أن الاستعارة تمثل عنصراً أساسياً فى التشكيل وليست حلية أو تحسيناً، ومن هنا كانت ضرورية للتعبير عن الفكر والشعور. وأكد المعاصرون على أن الاستعارة ليست عنصراً إضافياً ، بل هى المخرج الوحيد لشىء لاينال بغيرها، ومن ثم فإنها تتصل بالتفكير وتتراكب مع

عناصر التشكيل فى إطار النص . كما أنها وسيلة من وسائل إدراك الحقيقة إدراكاً كلياً، وكذا استبطار الواقع وتمثله .

ثانياً: ركزت الدراسات الحديثة على ما بين المستعار والمستعار له من تفاعل أكسبهما شيئاً جديداً فى إطار السياق، وأفقدهما شيئاً آخر ، ويمكن إدراك ذلك بالبصيرة والتأمل لا بالمنهج الشكلى القديم الذى ركز فيه الدارسون على تقسيم الاستعارة من حيث الطرفان ووجه الشبه والخارج وبيان أنواعها .

ثالثاً : أنكر المعاصرون ما يسمى بالمشابهة الموضوعية وقالوا : إنه لاوجود لها غالباً فى الاستعارة، وأن فيها من المباينة والمخالفة مثل ما فيها من التناسب .

رابعاً : إن المعنى الذى تتضمنه الاستعارة من تفاعل الطرفين معنى جديد يمثل محصلة لهذا التفاعل، وبهذا لاتصبح الاستعارة نقلاً أو تعليقاً أو ادعاء، بل إبداع جديد فى اللغة .

خامساً : يترتب على التفاعل بين عناصر الاستعارة نوع من التوتر قد يصل إلى مستوى درامى حين يقترن بخبرة الإنسان - وهو توتر يكشف عن انتقال الإنسان من مرحلة التوافق مع الوجود إلى الصراع والمواجهة .

ولاشك أن الدارس يمكن أن يجد بذوراً لهذه الأسس عند القدماء، لكنها مجرد بذور لم يحاول أصحابها أن يكشفوا عن أبعادها ويعمقوها، ومن ثم فإن النظرة المعاصرة تبدو أكثر موضوعية والتحاماً مع روح الأدب بعامة والشعر خاصة، وإن كان توظيف ذلك فى الدراسات التطبيقية يبدو متواضعاً .

وقد ركزت الدراسات المعاصرة على رفض تلك التقسيمات التى طرحها البلاغيون القدماء ، ومن ثم فإن دراستنا للاستعارة لن تكون بوضعها فى إطار تلك التقسيمات بل بالكشف عن علاقتها بالنص وتفاعلها مع عناصرة .

٤- ردُّ أهل السنة على القائلين بالمجاز فى القرآن

إن أشهر من قال بالمجاز فى القرآن وأهمهم وأبعدهم تأثيراً هم المعتزلة . «فقد كان للمعتزلة فضل السبق إلى التعمق فى دراسة المجاز اللغوى ، والتفرقة بينه وبين الحقيقة ، والكشف عن مسالكه وألوانه ، وشرح قوانينه وأحكامه» . (المنحى الاعتزالى فى البيان ص ١٧٠) .

وقد أفاض الأستاذ أحمد أبو زيد فى بيان الدوافع الاعتزالية المباشرة لبحث المجاز فى القرآن ، وقد انتهى إلى أن بعض أصول الاعتزال دوافع مباشرة لدرس المجاز فى القرآن والحديث ، وفى اللغة العربية عامةً . وهذه الأصول التى تتصل بالمجاز هى التوحيد والعدل الإلهى .

فأمَّا التوحيد فإن أول شىء يتصل به هو ما يتعلق بالأسماء والصفات الإلهية ، وقد عرض ابن قيم الجوزية لاختلاف المتكلمين فى هذه المسألة فقال : «اختلف النظار فى الأسماء التى تطلق على الله وعلى العباد ، كالحى والسميع والبصير والعليم والقدير والملك ونحوها ، فقالت طائفة : هى حقيقة فى العبد مجاز فى الرب ، وهذا قول الجهمية ، وهو أخبث الأقوال وأشدها فساداً» (بدائع الفوائد ١/ ١٦٤) .

وقد أول المعتزلة ما ورد فى القرآن من إسناد للذات الإلهية كالوجه واليد والعين والاستواء واليمين .

وفسر الشريف المرتضى «الوجه» فى قوله تعالى ﴿ كل شىءٍ هالكٌ إلا وجهه ﴾ بقوله : «أى : كل شىء هالك إلا هو» (أمالى الشريف المرتضى ١/ ٥٩٢) .

وفسر القاضى عبد الجبار «اليد» فى قوله تعالى ﴿ ما منعك أن تسجد لما

خلقت بيدى ﴾ (سورة ص ٧٥) فقال : «إن اليد هاهنا بمعنى القوة ، وذلك ظاهر في اللغة ، يقال : مالى على هذا الأمر يد . أى : قوة » (شرح الأصول الخمسة ص ٢٢٦) . وقال الزمخشرى فى تفسير هذه الآية : قد سبق لنا أن ذا اليدين يباشر أكثر أعماله بيديه ، فغلب العمل باليدين ، على سائر الأعمال التى تباشر بغيرها حتى قيل فى عمل القلب هو مما عملت يداك ، وحتى قيل لمن لا يدين له : يداك أوكتا ، وفوك نفخ ، وحتى لم يبق فرق بين قولك : هذا ما عملته ، وهذا مما عملته يداك ، ومنه قوله تعالى : ﴿ مما عملت أيدينا ﴾ ، و﴿ لما خلقت بيدى ﴾ (الكشاف ٣/ ٣٨٢) .

وقد ردّ ابن المنير الإسكندرى على الزمخشرى فى كتابه (الإنصاف مما تضمنه الكشاف من الاعتزال) ، فقال : إنما أطال القول هنا ليفر من معتقدين لأهل السنة تشتمل عليهما الآية : أحدهما أن اليدين من صفات الذات أثبتهما السمع ، هذا مذهب أبى الحسن والقاضى بعد إبطالهما حمل اليدين على القدرة ، فإن قدرة الله تعالى واحدة ، واليدان مذكورتان يصبغه التثنية ، وأبطلا حملهما على النعمة ، بأن نعم الله لا تحصى ، فكيف يحصر بالتثنية ، وغيرهما فمن أهل السنة كإمام الحرمين وغيره يجوز حملهما على القدرة والنعمة ، ونجيب عما ذكراه بأن المراد نعمة الدنيا والآخرة ، وهذا مما يحقق تفضيله على إبليس إذ لم إبليس يخلق لنعمة الآخرة ....

المعتقد الثانى : أن النبى أفضل من الملك .... » (الإنصاف ٤/ ٣٨٣) .

والأصل الثانى الذى بنى عليه المعتزلة القول بالمجاز فى القرآن هو العدل الإلهى . «وقد ذهب المعتزلة إلى تنزيه الله عن الظلم تنزيهاً مطلقاً ، ونظروا إلى مسألة العدل نظرة عقلية فقالوا إن الإنسان هو الخالق لأفعاله ، مختار فى إتيان الخير أو الشر ، كل ذلك بتمكين الله وإقداره» (المنحى الاعتزالى ١٩٠) . وأول

المعتزلة ما جاء من إسناد الضلال أو الظلم أو ما أشبه ذلك إلى الله -محوياً - تأويلاً مجازياً ، وفى تفسير قوله تعالى : ﴿ فأمّا الذين آمنوا فيعلمون أنه الحق من ربهم وأما الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله بهذا مثلاً يُضِلُ به كثيراً ويهدى به كثيراً ﴾ (البقرة ٢٦) .

قال **الزمخشرى** : «يضل به كثيراً ويهدى به كثيراً ، جارٍ مجرى التفسير والبيان للجملتين المصدرتين بأمّا ، وأن فريق العالمين بأنه الحق وفريق الجاهلين المستهزئين به كلاهما موصوف بالكثرة ، وأن العلم بكونه حقاً من باب الهدى الذى ازداد به المؤمنين نوراً إلى نورهم ، وأن الجـهل بحـسن مـورده من باب الضلالة التى زادت الجهلة خبطاً فى ظلماتهم ... وإسناد الإضلال إلى الله إسناد الفعل إلى السبب ، لأنه لما ضرب المثل ، فَضَلَّ به قومٌ واهتدى قومٌ تسبب لضلالهم ولهداهم» (الكشاف ١/ ٢٦٨) .

وقال صاحب **الإنصاف** فى رده على الزمخشرى : قال محمود : ونسبة الإضلال إلى الله تعالى من إسناد الفعل إلى السبب ..» جرى على سنة السببية فى اعتقاد أن الإشراك بالله ، وأن الإضلال من جملة المخلوقات الخارجة عن عدد مخلوقاته عز وجل ، بل من مخلوقات العبد لنفسه على زغم هذه الطائفة -تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً- ، فعلية الحكايات لإطلاقات المشايخ فرتب عليها حقائق العقائد ، وهذا من ارتكاب الهوى واقتحام الهلكة ، وما أشنع تصريحه بأن الله سبب الإضلال لا خالقه ... وأن إسناد الفعل لله - عز وجل - مجاز لا حقيقة» (الإنصاف ١/ ٢٦٨)

وقد رد ابن القيم على من ذكر أنه إسناد بعض الأفعال إلى الله من باب المجاز كما فى قوله تعالى : ﴿ إنهم يكيدون كيداً وأكيد كيداً ﴾ (الطارق) ، وقوله : ﴿ نسوا الله فنسيهم ﴾ (التوبة ٦٧)

قال ابن القيم : الصواب أن هذه المعانى تنقسم إلى محمود ومذموم ، فالمذموم منها يرجع إلى الظلم والكذب ، ... وما كان منها بحقٍ وعدلٍ ومجازاة على القبيح فهو حسن محمود ، فإن المخادع إذا خادع بباطل وظلم حَسُنَ من المجازى أن يخدعه بحق وعدل ، وذلك إذا مكر واستهزأ ظالماً متعدياً كان المكر به والاستهزاء عدلاً حسناً» (الصواعق المرسلة ٣٠٧) «... فعلم أنه لا يجوز ذم هذه الأفعال على الإطلاق ، كما لا تمدح على الإطلاق ، والمكر والكيد والخداع لا يذم من جهة العلم ولا من جهة القدرة ، فإن العلم والقدرة من صفات الكمال ، وإنما يذم من جهة سوء القصد وفساد الإرادة ؛ وهو أن الماكر المخادع يجورُ ويظلم بفعل ما ليس له فعله ، أو ترك ما يجب عليه فعله» (الصواعق ٣٠٨) .

وهكذا يرد أهل السنة على القائلين بالمجاز فى القرآن الكريم .

ويمثل شيخ الإسلام **ابن تيمية** وتلميذة الإمام **ابن القيم** الاتجاه الذى يرفض المجاز بعامة، والمجاز فى القرآن والسنة على وجه الخصوص .

وخلاصة ما انتهى إليه **ابن تيمية** «أن كل لفظ موجود فى كتاب الله ورسوله فإنه مقيد بما يبين معناه، فليس فى شىء من ذلك مجاز، بل كله حقيقة»[1] . ولهذا – لما ادعى كثير من المتأخرين أن فى القرآن مجازاً – رد عليهم المنازعون جميع ما ذكروه . (الإيمان ص ٨٣) .

---

(١) معنى التقييد بما يبين معناه أن اللفظ يكتسب دلالته من السياق، وأن اللفظة متعددة الدلالات وأن السياق هو الذى يحدد دلالتها. فاللفظ لايتحدد معناه إلا بالاستعمال، وهو لايستعمل إلا مقيداً غير مطلق، ومن ثم كان المعنى المطلق يشبه الوجود بالقوة ، والمعنى المقيد يشبه الوجود بالفعل بالنسبة للفظ .

وقد رد ابن تيمية على من قال بالمجاز بعامة رداً منطقياً موضوعياً ، وذكر تعريفاتهم وبين خطأهم، وهو رد يكشف عن فهم عميق للغة وللاستخدام اللغوى لألفاظها . وأشار ابن تيمية إلى أن تقسيم الألفاظ الدالة على معانيها إلى حقيقة ومجاز، وتقسيم دلالتها أو المعانى المدلول عليها إن استعمل لفظ الحقيقة والمجاز في المدلول أو فى الدلالة، فإن هذا كله قد يقع فى كلام المتأخرين، ولكن المشهور أن الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ، وبكل حال فهذا التقسيم هو اصطلاح حادث بعد انقضاء القرون الثلاثة . (الإيمان ص ٦٨) .

وقد أنكر طائفة أن يكون فى اللغة مجاز، لا فى القرآن ولا غيره كأبى إسحاق الاسفرائينى .

وقال المنازعون له : النزاع معه لفظى، فإذا سلم أن فى اللغة لفظاً مستعملاً فى غير ما وُضع له لايدل على معناه إلا بقرينة، فهذا هو المجاز وإن لم يسمه مجازاً. فيقول من ينصره: إن الذين قسموا اللفظ حقيقة ومجازاً قالوا : الحقيقة هو اللفظ المستعمل فيما وضع له، والمجاز هو اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له، كلفظ الأسد والحمار، إذا أريد بهما البهيمة، أو أريد بهما الشجاع والبليد . وهذا التقسيم يستلزم أن يكون اللفظ قد وضع أولاً لمعنى، ثم بعد ذلك قد يستعمل فى موضوعه، وقد يستعمل فى غير موضوعه . ولهذا كان المشهور عند أهل التقسيم أن كل مجاز فلابد له من حقيقة، وليس لكل حقيقة مجاز ، فاعترض عليهم بعض متأخريهم وقال: اللفظ الموضوع قبل الاستعمال لاحقيقة ولا مجاز، فإذا استعمل فى غير موضوعه فهو مجاز لا حقيقة له . وهذا كله إنما يصح لو علم أن الألفاظ العربية وضعت أولا بمعان ثم بعد ذلك استعملت فيها، فيكون لها وضع متقدم على الاستعمال، وهذا إنما صح قول مس يجعل اللغات اصطلاحية، فيدعى أن قوماً من العقلاء اجتمعوا

واصطلحوا على أن يسموا هذا بكذا وهذا بكذا، ويجعل هذا عاماً فى جميع اللغات. وهذا القول لانعرف أحداً من المسلمين قاله قبل أبى هاشم الجبائى . (الإيمان ص ٧٠) .

والمقصود هنا أنه لايمكن أحد أن ينقل عن العرب بل ولا عن أمة من الأم أنه اجتمع جماعة فوضعوا جميع هذه الأسماء الموجودة فى اللغة ثم استعملوها بعد هذا الوضع وإنما المعروف المنقول بالتواتر استعمال هذه الألفاظ فيما عنوه بها من المعانى . (الإيمان ص ٧١) .

وناقش ابن تيمية آراء من قال بأن اللغات توقيفية ورد بقوله: «ومما يدل على أن هذه الغات ليست متلقاة عن آدم – أن أكثر اللغات ناقصة عن اللغة العربية.. فعلم أن الله ألهم النوع الإنسانى أن يعبر عما يريده ويتصوره بلفظه . (نفسه ٧٤) . ثم قال: فبالجملة نحن ليس غرضنا إقامة الدليل على عدم ذلك، بل يكفينا أن يقال: هذا غير معلوم وجودة، بل الإلهام كاف فى النطق باللغات من غير مواضعة متقدمة، وإذا سمى هذا توقيفاً، فليسمَ توقيفاً، وحينئذ فمن ادّعى وضعاً متقدماً على استعمال جميع الأجناس، فقد قال بما لاعلم له به، وإنما المعلوم بلا ريب هو الاستعمال . (نفسه ص ٧٤) .

وتحدث ثانية عن تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز، فقال: «ثم يقال: هذا التقسيم لاحقيقة له، وليس عن فرق بينهما حد صحيح يميز به بين هذا وهذا، فعلم أن هذا التقسيم باطل، وهو تقسيم من لم يتصور ما يقول، بل يتكلم بلا علم، فهم مبتدعة فى الشرع، مخالفون للعقل، وذلك أنهم قالوا: الحقيقة اللفظ المستعمل فيما وضع له، فاحتاجوا إلى إثبات الوضع السابق على الاستعمال، وهذا يتعذر، ثم قسموا الحقيقة إلى لغوية وعرفية ، وأكثرهم إلى ثلاث: لغوية وشرعية وعرفية . (نفسه ص ٧٥) .

وأما من فرق بين الحقيقة والمجاز بأن الحقيقة ما يفيد المعنى مجرداً عن القرائن، والمجاز ما لا يفيد ذلك المعنى إلا مع قرينة ، أو قال: الحقيقة : ما يفيد اللفظ المطلق ، والمجاز: مالا يفيده إلا مع التقييد. أو قال : المجاز ما صح نفيه . والحقيقة : ما لا يصح نفيها . فإنه يقال: ما تعنى بالتجريد عن القرائن، والاقتران بالقرائن ؟

إن عنى بذلك القرائن اللفظية، مثل كون الاسم مقترناً بالإضافة أو لام التعريف، ويفيد بكونه فاعلاً ومفعولاً ومبتدأ وخبراً، فلا يوجد فى الكلام اسم إلا مقيدا، وكذلك الفعل إن عنى بتقييده أنه لابد له من فاعل، وقد يقيد بالمفعول به، وظرفى الزمان والمكان والمفعول له، ومعه، والحال، فالفعل لايستعمل قط إلا مبتدأ، وأما الحرف فأبلغ، فإن الحرف أتى به لمعنى فى غيره . ففى الجملة لايوجد قط فى كلام تام : اسم ولا فعل ولا حرف إلا مقيداً بقيود تزيل عنه الإطلاق . فإن كانت القرينة مما يمنع الإطلاق عن كل قيد، فليس فى الكلام الذى يتكلم به جميع الناس لفظ مطلق عن كل قيد سواء كانت الجملة اسمية أو فعلية. ولهذا كان لفظ الكلام والكلمة فى لغة العرب، بل وفى لغة غيرهم لاتستعمل إلا فى المقيد، وهو الجملة التامة، اسمية كانت أو فعلية أو ندائية (الإيمان ص ٧٨/٧٧) .

وأما قول من يقول: إن الحقيقة ما يسبق إلى الذهن عند الإطلاق، فمن أفسد الأقوال، فإنه يقال: إذا كان اللفظ لم ينطق إلا مقيداً، فإنه يسبق إلى الذهن فى كل موضع منه ما دل عليه ذلك الموضع، وأما إذا أطلق فهو لايستعمل فى الكلام مطلقاً قط، فلم يبق له حال إطلاق محض، حتى يقال إن الذهن يسبق إليه أم لا . وأيضاً ، فأى ذهن وأى لغة ؟ فإن العربى الذى يفهم كلام العرب يسبق إلى ذهنه من اللفظ ما لايسبق إلى ذهن ذلك النبطى الذى صار يستعمل

الألفاظ فى غير معانيها . ومن هنا غلط كثير من الناس، فإنهم قد تعرفوا إما من خطاب عامتهم، وإما من خطاب علمائهم استعمال اللفظ فى معنى، فيحملون كلام الله ورسوله على لغتهم، وعادتهم الحادثة وهذا مما دخل به الغلط على طوائف، بل الواجب أن يعرف اللغة والعادة والعرف الذى نزل فى القرآن وما كان الصحابة يفهمون من الرسول عند سماع تلك الألفاظ، فبتلك اللغة والعادة والعرف خاطبهم الرسول ، لا بما حدث بعد ذلك . (الإيمان ص ٨٢) .

هذا خلاصة رد شيخ الإسلام ابن تيمية على من قال بالمجاز فى القرآن خاصة . وهو رد يتفق وآراء علماء اللغة المعاصرين فى نشأة اللغة ونموها سواء أكانوا عرباً أم غير عرب، فلم يعد أحد يتناول أصل اللغة أهو اصطلاحى أم توقيفى أم بعضه اصطلاحى وبعضه توقيفى. فالقول : إن اللغة توقيفية يعنى أن الأسماء تدل على مسمياتها والأفعال تدل على معانيها لا بالتواطؤ والاصطلاح، وإنما من لدن آدم عليه السلام الذى علمه الله الأسماء كلها . والقول إن اللغة اصطلاحية – يعنى أن جماعة من الناس اصطلحت على تسمية كل شيء باسمه وكل فعل بلفظ مخصوص .

ولاشك أن دلالة الكلمة تتعدد وفق الاستخدام والتركيب حيث (تكتسب الرموز اللغوية قدرتها الإيحائية عن طريق الاستخدام. فالمعنى هو حصيلة استخدام الكلمة فى البيئة اللغوية الواحدة . (علم اللغة العربية ١٣، ١٥) .

إن دلالة الألفاظ تتطور وفق الاستخدام اللغوى ومن هنا تنتقل اللفظة من مجال حسى إلى معنوى ومن معنوى إلى حسى، ومن الخاص إلى العام ومن العام إلى الخاص، وعلى هذا فإن استنباط دلالة الكلمة فى السياق والتعرف عليها ليس سهلاً، والقطع بأنها دلالة حقيقية أو مجازية يحتاج إلى تدقيق وتمحيص.

يقول الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس فى دراسةٍ عن المجاز : إننا ننظر إلى ما يسمى بالحقيقة والمجاز على أنه مظهر للتطور الدلالى فى كل لغة من اللغات . وأبرز نواحى الضعف فى علاج القدماء للحقيقة والمجاز أنهم وجهوا كل عنايتهم إلى نقطة البدء فى الدلالة ، وركزوا نظرتهم نحو نشأتها ، فتصوروا ما سموه بالوضع الأول ، وتحدثوا عن الوضع الأصلى ، كأنما قد تم هذا الوضع فى زمن متعين ، وفى عصر خاص من عصور التاريخ ، ولم يدركوا أن حديثهم عن نشأة الدلالات ليس فى الحقيقة إلا خوضاً فى النشأة اللغوية للإنسان ، تلك التى أصبحت من مباحث ما وراء الطبيعة ، والتى هجرها اللغويون المحدثون بعد أن يئسوا من إمكان الوصول فى شأنها إلى رأى علمى مرجح ، وأصبحوا الآن يقنعون ببحث اللغة وتطورها فى العصور التاريخية التى خلفت لنا آثاراً لغوية مدونة أو منقوشة .

كذلك يبدو من بحوث القدماء من علماء العربية أنهم نظروا إلى كل عصور اللغة على أنها عصر واحد ، ومن هنا ظهرت بعض الألفاظ على أنها حقيقة بعد أن شاع أمرها وتنوسيت مجازيتها ، فقال من قال إن الكلام كله حقيقة ، وتبين لآخرين من العلماء فخيل إليهم أن كل الألفاظ تبدأ مجازية الدلالة وأنه لا حقيقة فيها ، وكان كذلك الفريق الثالث وهم جمهور العلماء الذين اعترفوا بكل من الحقيقة والمجاز على أساس الأصالة والفرعية فى دلالة اللفظ .

وبحوث القدماء على استفاضتها ودقتها وحسن عرضها تجاهلت أمراً هاماً هو فى الواقع الأساس الأول للحكم على الدلالة ، ذلك هو أثرها فى الفرد حين يسمع اللفظ أو يقرؤه ، فهو وحده الذى يستطيع الحكم على الحقيقة والمجاز . ذلك أن الحقيقة لا تعدو أن تكون استعمالاً شائعاً مألوفاً للفظ من الألفاظ ،

وليس المجال إلا انحرافًا عن ذلك المألوف الشائع ، وشرطه أن يثير فى ذهن السامع أو القارئ دهشة أو غرابة أو طرافة. وحدود تلك الغرابة أو الطرافة تختلف باختلاف تجارب المرء مع الألفاظ، وباختلاف وسطه الاجتماعى أو الثقافى ، فقد تضعف ويوشك اللفظ أن يكون كالحقيقة رغم انحرافه عن المألوف الشائع، وقد تقوى فتحرك من السامع مشاعره وعواطفه، فتنال إعجابه أو سخريته على حد سواء، لأنه مجاز فى كلتا الحالين ، أو خروج عن المألوف المعروف فى دلالة اللفظ.

فاللفظ قد يشيع استعماله فى جيل من الأجيال للدلالة على أمر معين ، وكلما ذكر اللفظ خطرت نفس الدلالة فى الأذهان دون غرابة أو دهشة ، وهو من أجل هذا مما يسمى بالحقيقة ، فإذا انحرف به الاستعمال فى مجال آخر فأثار فى الذهن غرابة أو طرافة قيل إنه من المجاز ، وتلزمه تلك الغرابة أو الطرافة فى الاستعمال زمنًا ما بعده قد يفقدها ويصبح من الألفة والذيوع بحيث تنسى مجازيته ويصير من الحقيقة . (دلالة الألفاظ ص ١٢٨ - ١٣٠) .

وهناك نوع آخر من المجاز يتميز بالطرافة ويصادف من جمهور الناس الإعجاب ، وينظر إليه على أنه نوع من الابتكار والاختراع ، وذلك هو ما تتفتق عنه قرائح الأدباء والشعراء والصفوة من أصحاب البلاغة واللسان ، حين يعمدون إلى الألفاظ فينحرفون بها عن عمد وقصد إلى مجال آخر ... ويظل هذا الاستعمال الأدبى محل الإعجاب والثناء زمنًا أطول ، ولكن مصيره مع هذا الشيوع والألفة فى زمن ما عنده يصبح من الحقيقة ، ويفقد ما لازمه من الطرافة والجدة ، ونراه قديمًا باليًا فى عصر من العصور .

ولا يكون الحكم صحيحًا على الحقيقة ، والمجاز فى الألفاظ إلا إذا اقتصر على بيئة معينة ، وجيل خاص فالمجاز القديم مصيره إلى الحقيقة ..» (نفسه ١٣٢)

فالقول -وفقاً لذلك- بأن هذا اللفظ مجازى هو قول مجازى ؛ لأن دلالة اللفظ تتطور من عصر إلى آخر ، ومن مجال لآخر ، فضلاً عن صعوبة معرفة دلالته الأولى . ولا شك أن المقياس الذى وضعه الدكتور إبراهيم أنيس مقياس غير دقيق حيث إن الحكم الفردى على اللفظ بأنه مجازى لأن الفرد يرى أنه قد انحرف به عن الاستخدام الشائع أمر ليس صحيحاً ، لأننا إن كنا نتحدث عن انطباع خاص فهذا أمر ليس داخلاً فى إطار الدراسة الموضوعية ، وإن كنا نتحدث فى إطار دراسة موضوعية فإن من المطلوب أن نكون أكثر دقة وموضوعية بحيث تشير دراستنا إلى مختلف الدلالات التى تتصل باللفظ أو بالاستخدام اللغوى، وكلما كانت معلوماتنا دقيقة وعميقة اقتربنا بذلك من تحقيق الصحة والفائدة .

لكن الشىء المهم فى دراسة الدكتور إبراهيم أنيس أنه يقرر خطأ القول بالوضع الأول للألفاظ وأصل اللغة وغير ذلك مما أنكره أهل السنة منذ أكثر من عشرة قرون . إذاً فالأساس الذى رفض بموجبه أهل السنة القول بالمجاز أساس صحيح ، فالقول إن المجاز هو اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له قول غير دقيق.

أما القول: إنه اللفظ المستعمل فى غير ما جرى العرف اللغوى استعماله فيه ، فإنه قد يكون حلاً لتلك الإشكالية -مع التنبيه إلى أن ذلك-إن كان مقبولا فى دراستنا للشعر وفنون النثر-فإنه لايمكن قبوله فى دراستنا للقرآن الكريم، ففى دراستنا للمجاز فى القرآن يجب أن نلتزم بمفهوم صحيح للمجاز ، يتصل بدلالة الألفاظ فى عصر نزول القرآن ، وليس بما شاع استخدامه بعد ذلك .

هذا فضلاً على أن من الواجب على من يتعرض لدراسة الشواهد النحوية والبلاغية فى القرآن أن يعرف أن القرآن قد نزل بلسان عربى مبين، وهو إلى جانب إعجازه البيانى فإنه كتاب الله الذى أنزله على نبيه، ومن ثم فإن تأويله لابد أن يتفق والعقيدة الإسلامية.

وأهم الأسس التى تتصل بموضوعنا هو الإيمان بما وصف الله به نفسه، أو وصفه به رسوله ﷺ فينزه ربه جل وعلا عن تشبيه صفته صفة الخلق، «فمن آمن بصفات ربه جل وعلا ، منزهاً ربه عن تشبيه صفاته بصفات الخلق، فهو مؤمن منزه سالم من ورطة التشبيه والتعطيل» (منهج ودراسات لآيات الصفات ص٦) .

وإذا كنا ننبه إلى ضرورة سلامة المنهج عند دراسة أى موضوع فى القرآن، فلأن فساد المنهج يجعل النتائج التى نصل إليها خاطئة، ومن ثم تفتقد الدراسة أهم سند لها ، وهذا مهم فيما يتصل بدراسة المجاز .

ومن ثم فإن ما قاله ابن تيمية يمثل حلاً للمعضلة لأن الأصول القديمة للغة غير معروفة، والقول بأن استخدام بعض الألفاظ فى سياق ما يجعلها مجازية دون سند معروف خطأ فى المنهج وخطأ فى العقيدة .

وقد رد ابن تيمية رداً تحليلاً على بعض البلاغيين الذين استخرجوا من القرآن شواهد على المجاز، وذكر آراء من رفض القول بالمجاز فى القرآن والرّد على ذلك .

قال ابن تيمية : لما ادعى كثير من المتأخرين أن فى القرآن مجازاً وذكروا ما يشهد لهم، رد عليهم المنازعون جميع ما ذكروه . فمن أشهر ما ذكروه ، قوله تعالى: ﴿فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه قال لو شئت لاتخذت عليه أجراً﴾ (الكهف ٧٧) . قالوا : والجدار ليس بحيوان ، والإرادة إنما تكون للحيوان فاستعمالها فى ميل الجدار مجاز. فقيل لهم: لفظ الإرادة قد استعمل فى الميل الذى يكون معه شعور، وهو ميل الحى، وفى الميل الذى لاشعور فيه وهو ميل الجماد هو من

مشهور اللغة، يقال هذا السقف يريد أن يقع، وهذه الأرض تريد أن تحرث، وهذا الزرع يريد أن يسقى، وهذا الثمر يريد أن يقطف، وهذا الثوب يريد أن يغسل، وأمثال ذلك.. إن هذا لايوجد له فى اللغة لفظ مطلق يدل عليه، بل لايوجد لفظ الإرادة إلا مقيداً بالمريد، ولا لفظ العلم إلا مقيداً بالعالم، ولا لفظ القدرة إلا مقيداً بالقادر. فلا يوجد فى اللغة لفظ السواد والبياض، والطول والقصر لامجرداً عن كل قيد، وإنما يوجد مجرداً فى كلام المصنفين فى اللغة، لأنهم فهموا من كلام أهل اللغة ما يريدون من القدر المشترك ومن ذلك قوله تعالى : ﴿فأذاقها الله لباس الجوع والخوف﴾ (النحل ١١٢) . فإن من الناس من يقول: الذوق حقيقة فى الذوق بالفم، واللباس بما يلبس على البدن، وإنما استعير هذا وهذا وليس كذلك، بل قال الخليل: الذوق فى لغة العرب هو وجود طعم الشيء، والاستعمال يدل على ذلك. قال تعالى :﴿ولنذيقنهم من العذاب الأدنى دون العذاب الأكبر﴾ (السجدة : ٢١) وقال : ﴿ذق إنك أنت العزيز الكريم﴾ (الدخان : ٤٩) .

..... فلفظ الذوق يستعمل فى كل ما يحس به ويجد ألمه أو لذته، فدعوى المدعى اختصاص لفظ الذوق بما يكون بالفم تحكم منه ... وأما لفظ اللباس، فهو مستعمل فى كل ما يغشى الإنسان، ويلتبس به، قال تعالى: ﴿وجعلنا الليل لباساً﴾ (النبأ ١٠) وقال : ﴿لباس التقوى ذلك خير﴾ (الأعراف : ٢٥) وقال : ﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾ (البقرة ١٨٧) .

ومنه يقال: لبس الحق بالباطل ، إذا خلطه حتى غشية فلم يتميز، فالجوع الذى يشمل ألمه جميع الجائع: نفسه وبدنه، وكذلك الخوف الذى يلبس البدن، فلو قيل: فأذاقها الله الجوع والخوف، لم يدل ذلك على أنه شامل لجميع أجزاء الجائع بخلاف ما إذا قيل لباس الجوع والخوف. ولو قال فألبسهم، لم يكن فيه ما

يدل على أنهم ذاقوا ما يؤلمهم إلا بالفعل من حيث إنه يعرف أن الجائع الخائف يألم بخلاف لفظ ذوق الجوع والخوف، فإن هذا اللفظ يدل على الإحساس بالمؤلم. (الإيمان ٨٤/٨٥) .

«وكذلك ما ادعوا أنه مجاز فى القرآن كلفظ المكر والاستهزاء والسخرية المضاف إلى الله، وزعموا أنه مسمى باسم ما يقابله على طريق المجاز، وليس كذلك، بل مسميات هذه الأسماء إذا فعلت بمن لايستحق العقوبة كانت ظلماً له، وأما إذا فعلت بمن فعلها عقوبة له بمثل فعله كانت عدلاً كما قال تعالى: ﴿كذلك كدنا ليوسف﴾ (يوسف ٧٦) فكاد له كما كادت إخوته.. (الإيمان ٨٦) .

ومن الأمثلة المشهورة لمن يثبت المجاز قوله تعالى: ﴿واسأل القرية﴾ (يوسف: ٨٢) . قالوا : المراد بها أهلها ، فحذفت المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه، فقيل لهم: لفظ القرية والمدينة والنهر والميزان، وأمثال هذه الأمور التى فيها الحال والمحل وكلاهما داخل فى الاسم، ثم قد يعود الحكم على الحال وهو السكن، وتارة على المحل وهو المكان، وكذلك فى النهر يقال حفرت النهر، وهو المحل وجرى النهر، وهو الماء. (الإيمان ٨٧) .

هذا خلاصة ماعرضه شيخ الإسلام ابن تيمية فى كتاب الإيمان من نقد لمصطلح المجاز، وهو يؤكد أن ما عرضه البلاغيون من شواهد على الاستعارة فى القرآن يستوجب إعادة النظر.

وقد عاودت النظر فى جملة مما قالوه ووجدت أن الفعل قد يستخدم فى المحسوس و غير المحسوس، وإن اشتهاره بواحد منهما عندنا أو عند من سبقنا لايعنى أن استعماله فى الآخر مجازاً . ومما لاشك فيه أن اشتهار الفعل بوجه من

الوجهين لايعنى أن الأصل الاشتقاقى له هو هذا الوجه الذى اشتهر به، وعلى هذا فإن القول بأنه مجازاً قول غير دقيق .

وإذا استعرضنا بعض ما قالوا إنه مجاز فى القرآن نجد دليلاً على أنهم اختاروا الوجه المشهور للفظة وبنوا عليه قولهم بأنه مجاز فى الوجه المستعمل ، وقد يكورن هذا مقبولاً فى الشعر والنثر ، أما فى القرآن فإنه غير مقبول ؛ لأنه يتصل بالعقيدة، كما يتصل بالذات والصفات الإلهية الأمر الذى يستوجب صحة الأساس والمنهج .

فمن ذلك قوله تعالى : ﴿اهدنا الصراط المستقيم•صراط الذين أنعمت عليهم﴾ (الفاتحة) . يقول الشريف الرضى: وهذه استعارة على أحد التأويلين، لأن الصراط فى أصل اللغة اسم للطريق.. وهو هنا كناية عن الدين .

والتأويل الثانى فى الصراط يخرج الكلام عن حيز الاستعارة، وهو أن يكون المراد به المجاز المسلوك إلى الجنة والنار. (تأويل المجاز ٢٧) . ولاشك أن الطريق المستقيم يتميز عن الدين، فقد يفهم بمعنى أعم، وقد يفهم بمعنى أخص، المهم أنه من المجاز القول بأنه مجاز عن الدين . كما أن الكناية تختلف عن الاستعارة وهى من البيان وليست من المجاز فإذا فهم من الطريق المستقيم أنه الدين فإنه كناية ورمز وليس استعارة.

ومنه قوله تعالى: ﴿فى قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً﴾ (البقرة ١٠) .

يقول الشريف الرضى: فالمرض فى الأجسام حقيقة وفى القلوب استعارة (نفسه) وهو مردود عليه لأن المرض لايختص بالجسم فقط بل بالنفس والعقل أيضاً

ومنه قوله تعالى : ﴿ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم﴾ (البقرة ٧) .

قال الشريف : وهذه استعارة لأن الختم الحقيقى لايتأتى فى القلوب..

ومن المعروف أن الختم فى اللغة الطبع والتغطية والمنع، وقد تكون التغطية معنوية أو حسية ، وعلى هذا فإن المعنى أن الله غطى على قلوبهم وسمعهم ومنعها الإدراك والسمع ، فلا استعارة .

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾ . يقول الرازى : «فالمستعار منه النار والمستعار له الشيب والجامع هو الانبساط، ولكنه فى النار أقوى) (نهاية الإيجاز ٢٦٣) .

والمعنى اللغوى لـ«اشتعل» هو أبيض، فالشُعل والشُعله : البياض فى ذنب الفرس (اللسان شعل) واشتعال النار تأججها، أى ابيضاضها . فاستخدم لفظ اشتعل فى الشيب حقيقة، وقد يكون فى النار حقيقة أو مجازاً .

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وتركنا بعضهم يومئذ يموج فى بعض﴾ (الكهف ٩٩) . قال الرازى : أصل الموج لحركة الماء، فاستعمل لحركتهم على سبيل الاستعارة. (نفسه ص ٢٦٥) . وموج كل شيء وموجاته: اضطرابه، وماج الموج ارتفع واضطرب، وماج الناس دخل بعضهم فى بعض، وماج أمرهم فرج (اللسان موج) . فالفعل يموج يعنى يضطرب وإنما سمى الموج موجاً لاضطرابه وارتفاعه عن سطح الماء، وعلى هذا فال استعارة وإنما هو للدلالة على معناه وهو الاختلاط والاضطراب .

وقوله تعالى: ﴿من بعثنا من مرقدنا﴾ (يس ٥٢) قال الرازى : استعار الرقاد للموت، وهما أمران معقولان ، والجامع عدم الظهور فى الأفعال . وهذا لا استعارة فيه، لأن البعث أو الإيقاظ كان من المرقد نسبة إلى المكان الذى كانوا راقدين فيه، وعلى هذا يصح أن تقول من أيقظنى من نومى أو من أيقظنى من مرقدى.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿تكاد تميز من الغيظ﴾ (الملك ٨) ومعنى تغيظت الهاجرة : اشتد حميها .

ونار جهنم إذا تكلمت أو اتصفت بما يتصف به البشر فهو حقيقة وليس مجازاً.

وكذلك نداء الأرض وأمرها من قبل الله فهو حقيقة، وليس لنا إلا أن نقول بذلك .

وليس معنى ذلك أن المجاز أو الاستعارة غير موجودين فى الشعر والنثر، بل هما موجودان فى الشعر والنثر قديمه وحديثه، وأما فى القرآن فإن القول بهما ليس صحيحاً فيما نسب إلى الله من صفات وأفعال وأقوال، أمّا فيما نسب إلى غير الله فى القرآن مما جرت عليه العادة والعرف أو مما لم تجْرِ عليه العادة والعرف، فإن هذا من الحقيقة كما قال أهل السنة – وهم صادقون فيما تأولوه كما تبين لنا حيث إن من قال بالمجاز فى بعض الألفاظ القرآنية حصر دلالة اللفظ فى الإطار الحسى فقط أو المعنوى فقط، أو أخذ بالمشهور من معناه ودلالته، وهو قصور يجب أن يبرأ منه الدارسون . أما فيما لم يتأولوه فإنه من الواجب أن ينظر فيه نظرة موضوعية مدققة على أساس واضح من المعرفة بطبيعة اللغة ودلالة الألفاظ فى سياقها

إن القول بالمجاز فى القرآن يتصل بالعقيدة من ناحية، والنقل والعقل من ناحية أخرى، وإن كان من الخطأ أن نقول بما يخالف العقيدة فإن من الخطأ أيضاً القول بما يخالف طبيعة اللغة ودلالة الألفاظ العربية .

* * *

الكناية

جعلها ابن رشيق من أنواع الإشارة، ومعها الإيماء والتعريض والرمز والتلويح واللمحة والتورية.. (العمدة ١/٣٠٢) .

ولاشك أن هذا راجع إلى ما تتضمنه الكناية من معان ثوان، حيث تشير إلى معنى آخر غير المعنى الحرفى للتركيب .

ولكن المصطلح الذى اشتهر قديماً وحديثاً هو الكناية، وإن كان الرمز أكثر شهرة فى عصرنا؛ حيث انسلخ عن المفهوم الحرفى القديم، واتخذ مساراً جديداً أكثر سعة وشمولاً .

وقد عرف القزوينى **الكناية** بأنها : لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقوله: فلان طويل النجاد، أى طويل القامة، وفلانة نؤوم الضحى أى مرفهة مخدومة.. والفرق بينها وبين المجاز من هذا الوجه، أى من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمة، فإن المجاز ينافى ذلك (الإيضاح ٤٥٦) .

وقد قسم السكاكس الكناية إلى تعريض ، وتلويح، ورمز، وإيماء، وإشارة .

الرمـز : **الكناية القـريبة** : وعرفه المصرى بقوله: فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما فى كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ماأخفاه فيرمز له فى ضمنه رمزاً يهتدى به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه.

والفرق بينه وبين **الوحى والإشارة** أن المتكلم فى باب الوحى والإشارة لايودع كلامه شيئاً يستدل منه على ما أخفاه لابطريق الرمز ولا بغيرة، بل يوحى مراده وحياً خفياً لايكاد يعرفه أحد من الناس، فخفاء الوحى والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيماء (بديع القرآن ص ٣٢١) . وعرفه الطيبى بقوله: هو ما يشار

به إلى المطلوب من قرب مع الخفاء. ويعنى بالقرب أن ينتقل إلى المطلوب من لازم واحد، وبالخفاء ضعف اللزوم (التبيان ص ٢٦١/٢٦٢) .

وقد عرض الطيبى له نفس أمثلة الكناية، ومن ذلك قول امرئ القيس:

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

أى أنها مخدومة مرفهة معطرة، لأن وقت سعى نساء العرب بأن تشد نطاقها للخدمة، ولا تنام فيه إلا المخدومة. ويقع الرمز فى إطار الكناية القريبة .

التلويح : **الكناية البعيدة** : عرفه الطيبى بقوله: هو ما يشار به إلى المطلوب من بعد مع خفاء، نعنى بالبعد أن ينتقل إلى الملزوم بواسطة لوازم وسمى تلويحاً لبعد المطلوب.

ومنه قول حسان بن ثابت :

يغشونَ حتى ما تهرُّ كلابُهم لايسألون عن السوادِ المقبلِ

فإن ترك الهرير يدل على جبنه، وجبنه على مشاهدته وجوها إثر وجوه، وهى مشعرة بكثرة تردد الضيفان، وهى بكونهم مضيافين (التبيان ٢٦٤/٢٦٥) .

ويقع التلويح فى إطار الكناية البعيدة .

الإيمـــاء : (**الكناية عن نسبة**) **أو المجاورة** : عرفه الطيبى بقوله :

هو الكلام المشار به إلى المطلوب من قريب لامع الخفاء، يعنى بعدم الخفاء قوة اللزوم . وسمى إيماء لظهور المشار إليه، وهو إما لتخصيص الصفة بالموصوف، قال زياد الأعجم :

إن السماحة والمرؤة والندى فى قبة ضربت على ابن الحشرج

فإنه حين أراد أن يخصص الصفات بالممدوح، من غير تصريح عرفها تعريف الجنس، ثم جعلها مظروفاً للقبة، وجعل القبة مضروبة على ابن الحشرج.

وتسمى هذه كناية المجاورة (التبيان ٢٦٧) والنسبة .

التعريض : (التهكم) : وقد عرفه الطيبى بقوله: هو الكلام المشار به إلى جانب ويوهم أن الغرض جانب آخر ، ويسمى تعريضاً لما فيه من التعوج عن المطلوب (التبيان ٢٧٥).

وعرفه السلجماسى بقوله: والتعريض هو اقتضاء الدلالة عل الشيء بضدة ونقيضة، ومن صوره قوله عز وجل: ﴿ذق إنك أنت العزيز الكريم﴾ (الدخان ٤٩). وقوله تعالى : ﴿إنك لأنت الحليم الرشيد﴾ (هود ٨٧)

التورية : وهى تورية بيانية وهى من أنواع الكناية، يقول ابن رشيق : وأما التورية فى أشعار العرب فإنما هى كناية : بشجرة ، أو شاة ، أو بيضة ، أو ناقة ، أو مهرة، أو ما شاكل ذلك ، كقول المسيب بن علس :

دعا شجرَ الأرض داعيهم   لينصرَ السِّدر والأثأبُ

كنى بالشجر عن الناس .. وهى أقرب إلى الاستعارة التصريحية .

أقسام الكناية :

قسم البلاغيون الكناية إلى أقسام ثلاثة هى :

الكناية عن الموصوف : ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب الزبيدى:

الضاربين بكل أبيض مخذم   والطاعنين مجامع الأضغان

فمجامع الأضغان كناية عن موصوف هو القلب.

الكناية عن صفة : ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً﴾ (الإسراء ٢٩) ففى الآية كناية عن صفتين هما التقتير والإسراف، وقد نفر القرآن من الأولى بما قدمه من تصوير البخيل وقد غلت يده إلى عنقه، وقرن البسط الشديد والإنفاق بلا تروٍ بالنتيجة وهى الملامة والحسرة .

الكناية المطلوب بها نسبة :

كقول الشاعر :

إن السماحة والمروءة والندى   فى قبة ضربت على ابن الحشرج

فإنه حين أراد أن لايصرح بإثبات هذه الصفات لابن الحشرج – جمعها فى قبة، تنبيها بذلك على أن محلها ذو قبة وجعلها مضروبة عليه، لوجود ذوى قباب فى الدنيا كثيرين ، فأفادت إثبات الصفات المذكورة بطريق الكناية (الإيضاح ٤٦٣) .

والملاحظ أن البلاغيين قد توسعوا فى الحديث عن الكناية ومشتقاتها ، كما تحدثوا عن أقسامها، ولكنهم ظلوا فى إطار المعنى اللغوى، ولم ينطلقوا إلى أفق أرحب، ولم تتطور الدلالة الرمزية للكناية تطوراً يواكب النظرية الأدبية، أو يساعدنا على تطوير فكرة الرمز لينطلق من إسار المفهوم اللغوى الجزئي إلى دلالة أكثر مواكبة للنظرية الأدبية المعاصرة «فالرمز فى نظرية الأدب يبدو من المرغوب فيه أن يستعمل كموضوع يشير إلى موضوع آخر» (نظرية الأدب ص ٢٤٣) .

إن الذى يلفت نظرنا هو أن كل تشبيه أو استعارة يتضمن رمزاً أو كناية. بل إن أسماء أجناس أصبحت فى التصوير البيانى رموزاً، وهو ما نطلق عليه وجه الشبه، فالأسد رمز للشجاعة والبحر رمز للسعة فى العلم أو الكرم، والجبل للقوة

والرفعة، والشمس والبدر والنسيم وغيرها رموز للجمال والوضاءة والرفعة والرقة.
ومعنى ذلك .. أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً، لكن هذا المستوى التجريدى لايتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لايرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها ا لطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر (الرمز والرمزية ص ١٣٦) .

«فالرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له» (١٣٧) .

«والفارق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من التركيب والتجريد، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوى لايقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة على الإيحاء: سمة الرمز الجوهرية، والذى يعطيها معناها الرمزى إنما هو الأسلوب كله، أى طريقة التعبير التى استخدمت هذه الصورة وجملتها معناها الرمزى، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هى علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصورى المركب الذى تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً . أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشبيه بين الصورة وما تمثله ، والرمز ما يوحى به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معاً طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها (نفسه ١٣٩/١٤٠) .

والرمز بهذا المعنى موجود فى الشعر العربى قديمه وحديثه، وإن لم يبرز بنفس المعنى فى البلاغة أو النقد القديم .

فالناقد الحديث يرى فى كثير من المقدمات الطللية والغزلية رمزاً لموقف الشاعر من الوجود ومن الحياة والموت، ويرى فى حديثه إلى محبوبته رمزاً للحديث

إلى الجماعة التى ينتمى إليها، أو إلى خصومه، أو إلى جدل مع الحياة ، أو جدل مع الذات والنفس ، ويرى فى قصة الحمار الوحشى رمزاً لصراع الإنسان فى مواجهة الموت وعوامل السلب والفناء، وفى رحلة الناقة عبر الصحراء القاسية رمزاً لعبور الفضاء النفسى والعقلى الذى أحاط بالشاعر الجاهلى قبل صدور الإسلام .

وإذا كان الشعر القديم حافلاً بتلك الرموز من منطلق التمثيل وإيجاد المعادل للفكرة التى يعبر عنها الشاعر، مرة بصورة مباشرة، وأخرى بالكناية والرمز- فإنه لاتعارض بين الحقيقة والرمز .

والدكتور درويش الجندى يرى أن أسلوب التلميح فى الأدب العربى كان إلى جانب الإعلان عن ثقافة الأديب أو الشاعر وسيلة لرد اعتبار الأساليب المبتذلة وجذبها من دائرة الابتذال ومباشرة الجدة ورمزية الأسلوب أو غير المباشرة ووجازة التعبير اللتين هما دعامتا الرمز فى الأدب العربى (الرمزية ص ٦٨) .

ولاشك أننا نستطيع أن نوظف مباحث الكناية والرمز والتلميح والوحى أو الإيحاء توظيفاً ناضجاً فى دراسة الشعر بخاصة والأدب بعامة، فالرمزية قد تطورت فى الأدب الغربى عن مصطلح أكثر تواضعاً من مفهوم الكناية. ونحن قادرون على تطوير فهمنا للكناية، بحيث تشير إلى مدى أوسع مما نص عليه البلاغيون فى محاولة استنباطهم لمفهوم الكناية، لأنهم قدموا ذلك من خلال شواهد مقطوعة عن السياق، ولهذا فإن محاولتنا استنباط دلالة الكناية من خلال السياق لاتنحصر فى معنى جزئى، أو فى شاهد مقطوع، ولايكتفى بالحديث عن نوع الكناية بل لابد من تأمل ما تتضمنه الكناية من إيحاءات ورموز، إلى جانب دورها فى السياق، وعلاقتها بالبناء اللغوى والمعنوى للنص .

إن المعنى الحرفى للكناية وما يقع فى إطارها هو أنها لفظ أريد لازم معناه مع

جواز إرادة معناه . ومفهوم المصطلح يمكن أن يكون مفتاحاً لولوج عالم واسع يمكن أن نجد له أبواباً ونوافذ كثيرة نطل إليه منها، أو منها على عالم أكثر سعة من المعنى الحرفى للنص. وقد تنبه الشراح القدماء إلى ما يتضمنه الشعر من رمزية، ومن ذلك الأعلم فى شرحه لمقدمة لامية امرئ القيس التى يقول فيها :

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالى   وهل يَعمنْ من كان فى العصر الخالى
وهل يَعمَنْ إلا سعيدٌ مخلد   قليل الهموم ما يبيت بأوجالِ
وهل يَعمَنْ من كان أحدث عهده   ثلاثين شهراً فى ثلاثة أحوالِ

يقول الأعلم دعا للطل بالنعيم، وأن يكون سالماً من الآفات وهذا من عاداتهم، وكأنهم يعنون بذلك أهل الطلل . وقوله : وهل يعمن ..، يقول قد تفرق أهلك وذهبوا فتغيرت بعدهم عما كنت عليه فكيف تنعم بعدهم، **وكأنه يعنى بذلك نفسه فضرب المثل بوصف الطلل** . (الديوان ص ٩٨) .

ولاشك أن الشارح على وعى بأن الطلل يرمز إلى ذات الشاعر التى لم يبق منها فى مواجهة الزمان غير أطلال تشبه تلك الأطلال التى تفرق عنها أهلها وأتت عليها الرياح والأمطار .

وإذا فحصنا بعض المقدمات الغزلية نستطيع أن نستشف وراء ظاهرها رمزاً ..

يقول الأعشى :

غشيت لليلى بليل خدوراً   وطالبتها ونذرت النذورا
وبانت وقد أورثت فى الفؤا   دِ صدْعاً على نأيها مستطيرا

فالمتأمل يجد أننا لسنا إزاء محبوبة عادية بل إزاء رمز للمعبودة القديمة ، أو للقبيلة التي جفت الشاعر بعد مرضه، أو هي رمز للممدوح الذى يخشى الشاعر ألا يجد عنده ما يريد من العطاء.

وقد تكون المحبوبة حقيقة واقعة، ومع ذلك يتضمن الحديث إليها رسالة ضمنية إلى غيرها أو عن هذا الغير، مثلما يتضمن رسالة موجهة إليها في الوقت نفسه . فالكناية والرمز والإيماء لاتتضمن قرينة تنفى المعنى الأصلى أو الحقيقى عند أرباب الصناعة البلاغية .



الصورة البيانية : دراسة تطبيقية

الأطلال والمرأة فى معلقة امرئ القيس

وضع الدارسون امرأ القيس فى المرحلة الأولى من مراحل النضج الطبيعى للشعر العربى ، أو المرحلة الأولى من مراحل التصوير الفنى حيث اعتمد الشعراء فى هذه المرحلة على التشبيه اعتماداً شديداً ، واتخذوا منه لوناً أساسياً ينشرونه على مساحات واسعة فى لوحاتهم الفنية .. ويعد امرؤ القيس أشهر شعراء هذه المرحلة بل أشهر الشعراء الجاهليين الذين اعتمدوا على التشبيه فى رسم صورهم الفنية»[1] «وقد وصفه القدماء بأنه أحسن الجاهلية تشبيهاً . وقد سبق إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب ، واتبعه عليها الشعراء ، من استيقافه صحبه فى الديار، ورقة النسيب وقرب المأخذ» . (الشعر والشعراء ١١٠) .

والمقدمة الطليلة والغزلية لمعلقة امرئ القيس تؤكد ذلك حيث نرى الوقوف على الأطلال يقترن بتجربة الحب ، وتجربة الحب تقترن بصورة المرأة ذلك المخلوق الجميل الذى يمثل القطب الثانى فى الوجود البشرى ، كما نجد الشاعر يقدم صوراً وتشبيهات مبتكرة ومتتابعة ، لكنها مع ذلك مستمدة من البيئة والحياة الجاهلية .

فأما بالنسبة للوقوف على الأطلال فإن الأطلال جمع طلل ، وطلل الدار : موضع من صحنها يهيأ لمجلس أهلها ، والطلل ما شخص من الجسد ، والطلل ما شخص من آثار الديار، والرسم ما كان لاصقاً بالأرض ، والإطلال الإشراف على الشيء ، وطلل كل شيء شخصه ، وجمع أطلال وطلول . (اللسان : طلل) .

---

(١) انظر ، د. يوسف خليف ، دراسات فى الشعر العربى ص ٧٤ .

وتقترن المقدمة الطليلة بالحديث عن المرأة ، فكأن ما بقى للشاعر لا يزيد عن أطلالٍ من الحياة ، حيث أصبحت إمكاناته غير ممكنة الوقوع ، وأصبح يعيش تجربة التذكر ، ومن هنا اقترن الوقوف على الأطلال بالبكاء ، لأنه ليس وقوفاً على أطلال ديار استبدل بها الشاعر دياراً غيرها ، ولكنه وقوف على أطلال شخصه هو ، حيث لا استبدال ، ولا إحلال ، ولا عِوَض . من هنا بدا الحديث عن المرأة كأنه نوع من الاسترجاع أو حالة من أحلام اليقظة ، فى بناء لغوى متماسك يقوم مقام البناء النفسى للشاعر ، ذلك البناء الذى يوشك أن يتداعى فى مواجهة الزمان والمكان . يقول الشاعر :(١)

قفانبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقطِ اللِّوى بين الدَّخول فحوملَ

فتوضح فالمقراةِ لم يعفُ رسمها   لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ

ترى بعر الآرام فى عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل

كأنى غداة البين يومَ تحملوا   لدى سَمُرَاتِ الحى ناقفُ حنظلِ

وقوفاً بها صحبى على مَطِيِّهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجمَّلِ

وإن شفائى عبرة مهراقة   وهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ

يلتحم الزمان والمكان التحاماً واضحاً فى هذه الأبيات ؛ فالذكرى تقترن بالماضى ، وكذلك الطلل الموجود بتلك الأمكنة : سقط اللوى ، بين الدخول وحومل ، وتوضح ، ثم المقراة التى لما يزل رسمها ظاهراً رغم تعاقب الرياح عليها من الشمال والجنوب . وهو حين يقف بهذه الأطلال يسترجع ذكرى رحيلهم عن الديار مث ها نفسه بناقف الحنظل كناية عن البكاء الشديد ، وقد وقف الرفاق

(١) ديوانة ٨ : ١٨ ، شرح القصائد السبع لابن الأنبارى ١٥/ ٧٣ ، شرح القصائد المشهورات لابن النحاس ٣ : ٣١ .

رواحلهم لأجله يطلبون منه الصبر والتجمل . فيقرر أن شفاءه ومخلصه مما به هو البكاء ، وإن كان البكاء عند رسم دارسٍ لا يفيد .

والأبيات تعرض صورة لذلك المكان الذى وقفوا فيه ، وهى صورة يلتحم فيها الوصف بالتصوير البيانى ، حيث شبه بعر الآرام بحب الفلفل ، والفلفل قريب من الحنظل الذى جعله سبباً من أسباب البكاء . والتصوير هنا يتحد مع الموقف الذى يقفه الشاعر ، فالتصوير - كما أشرنا - نشاط لغوى غير مفارق للتركيب ، بل إن نشاط عناصر التركيب هو نشاط تصويرى أصلاً » (مداخل إلى علم الجمال الأدبى ١١٨) .

ويرى النقاد المحدثون أن الوقوف على الأطلال يعبر عن نوع عميق من القلق إزاء معميات الحياة عند شاعر يصطدم فى نفسه الإحساس بالتناقض واللاتناهى والفناء»[١] وعلى الرغم من أن الوقوف على الأطلال قد أصبح تقليداً فنياً عند أغلب الشعراء العرب فى العصر الجاهلى ، فقد كان فى جوهره تعبيراً عن حيرة الشاعر الجاهلى أو رغبته فى العثور على معنى للحياة ، وذلك قبل أن يظهر الإسلام فيقدم الحل الروحى لمشكلات العربى الوجودية ، وذلك بتحقيق معنى غائى للوجود الإنسانى»[٢] .

ويمثل الوقوف على الأطلال -من وجهة نظر بيانية- رمزاً بمعناه الواسع ، فالوقوف على الأطلال يرمز إلى موقف إنسانى عام من الموت والحياة ، وهو بمثابة شعيرة جاهلية تؤدى أمام تلك الأماكن التى هجرها أصحابها والتى تمثل بالنسبة لهم حقبة عزيزة من العمر . وعلى الرغم من وقوفهم المتكرر على الأطلال فإنهم يعبرون عن تشككهم فى هذا الوقوف ، والاستفهام فى الشطر الأخير يبرز هذا

---

(١) د. عز الدين إسماعيل ، مجلة الشعر ٢/ ١٩٦٤م .

(٢) د. عفت الشرقاوى ، قضايا الأدب الجاهلى ٢٢٢ .

التشكك ، كما يبرز الشعور بعدم جدوى البكاء على الأطلال ، والتسليم التام أمام أحداث الزمان .

ولا شك أن الصورة تكشف عن مواجهة بين الزمان والمكان وبين الحياة والفناء ؛ فذكرى الحبيب ترتبط بالحياة وأحداثها . وعناصر المكان هى المسرح لأحداث الحياة . والشاعر عندما يبدأ قصيدته بفعل الأمر **«قفا»** إنما يكشف عن حاجته **للتوقف**، إنه يصطنع **موقفاً** شعرياً من الزمان الذى مضى، والمكان الذى انقضت فيه حقبة عزيزة من العمر والحب والمجد . **والموقف** موقف بكاء ، فالماضى لا يعود ، والشباب قد ولى ، والمجد ثلت أركانه ولم يبقَ من الشاعر سوى هذا الطلل الذى يناجيه . لقد أصبح الشاعر طللاً يناجى أطلالا ، وحديثه إلى المرأة بعد ذلك يكشف عن ذلك ، فالماضى يستغرقه ، والحرمان يسيطر على تجربة التذكر ، حيث نراه يسترجع الماضى أمام مخيلته ، قبل أن يلفه النسيان .

كدأبك من أم الحويرث قبلها　　وجارتها أم الرباب بمأسلِ

إذا قامتا تَضوَّعَ المسك منهما　　نسيم الصبا جاءت بريا القرنفلِ

ففاضت دموعُ العين منى صبابةً　　على النحرِ حتى بلَّ دمعى محملى

إنَّ الحديث عن المرأة (هنا) ينتهى بالبكاء كالحديث عن الأطلال ، فالموقف متشابه ؛ حيث يرمز إلى جدلٍ مع الحياة والوجود ؛ فالأطلال والمرأة يرمزان إلى الماضى ، والشاعر لا يبكى الأطلال والمرأة فقط ، بل يبكى تلك الإمكانات غير الممكنة التى ذهبت مع الزمن ، ولم يبق له منها غير الأطلال .

والكاف فى البيت الأول تفيد التمثيل ، حيث مثل موقفه السابق وبكاءه بدأبه من هاتين المرأتين . وهو حين يصف جمالهما يلتقط عنصراً مهماً من عناصر الصورة هو عنصر الرائحة ، فرائحة المسك التى تضوع منهما مثل نسيم

الصبا التى تسرى محمله برائحة القرنفل .

والبيت الأخير يصور شدة بكاءه ، والشطر الأخير كناية عن هذه الشدة ؛ حيث بل دمعه محمل سيفه . فالشاعر هنا ينتظمه موقفان متعادلان يثيران شجونه إلى درجة البكاء ، فالوقوف على الأطلال إذن ليس وقوفاً على أطلال المنزل الذى كان عامراً بأهله ، بل هو من جهة ثانية وقوف على أطلال حياة مضت ، وانقضت ، فالماضى يستغرقه بحيث نراه فى حالة انصهار فى بوتقة الذكرى .

ويتحدث الشاعر بعد ذلك عن ذكرياته ومغامراته التى تتسم بالإباحية ، ثم ينتقل نقلةً مفاجئة إلى مناجاة محبوبته مناجاةً تتسم بالتذلل والخضوع فنراه يقول:

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدلـــل   وإن كنت قد أزمعتِ صرمى فأجملى

وإن كنتِ قد ساءتكِ منىّ خليقة   فسلّى ثيابى من ثيابــك تنســلِ

أغرّكِ منى أن حبكِ قاتلـــى   وأنكِ مهما تأمرى القلبَ يفعــلِ

وما ذرفت عيناكِ إلا لتقدحـــى   بسهميكِ فى أعشارِ قلبِ مقتـلِ

يكشف النداء فى البيت الأول عن الرجاءِ والخضوع ، فالشاعر يناشد محبوبته ألا تكثر من دلالها وإعراضها عنه ، وأن تجمل الفراق – إن كانت عازمة عليه . ويكشف استخدام الهمزة فى النداء عن القرب النفسى أو المكانى من المحبوبة ، كما يكشف المفعول المطلق «مهلاً» عن رجاء واستعطاف ، وقوله «بعض هذا التدلل» يكشف عن قبول مشروط لِتَدلّلِ المحبوبة ، بحيث لا يزيد عن طاقته ، واستخدامه (إن) الشرطية مع (أزمع) يكشف عن تشككه فى عزمها على فراقه ويكنى الشاعر عن الفراق بتباين الثياب .

ثم يخاطبها مستفهماً قائلا : أغرك منى أن حبك قاتلى، وأن قلبى منقاد

لك يفعل ما تأمرينه . وهى صورة بيانية جعل فيها الحب يقتل كما جعل القلب ينقاد للمحبوبة ، وهو مجاز عن انقياده ، أو كناية عن هذا الانقياد .

والاستفهام يتضمن معنى التقرير ، ولكن روح الاستفهام لا تفارق التركيب ، حيث يظل المعنى مقترناً بحيرة الشاعر ونزوعه نحو التعرف على حقيقة موقف المحبوبة وشعورها .

وقد استعار الشاعر السهم لِلَحْظِ عينها وسحرهما . والصورة تتلخص فى أن عينيها ما دمعت وما بكت إلا لتصيد قلبه بسهمين من دمعهما يخترقان أعشار قلبه المذلل. وهى صورة تكشف عن قهر المرأة وسطوتها ، وقد يرتبط ذلك بجذور أسطورية حيث كانت المرأة معبودة فى الجاهلية القديمة ارتبط بها مصير الأحياء عندهم .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الحديث عن محبوبته ووصاله لها فيقول :

وبيضةِ خدرٍ لا يُرام خباؤها	تمتعتُ من لهو بها غير معجل
تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ معشرٍ	عَلَيَّ حراص لو يُسِرُّون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفصلِ
فجئتُ وقد نضَّت لنومٍ ثيابها	لدى الستر إلاَّ لبسة المتفضلِ
فقالت يمين اللهِ ما لك حيلة	وما إن أرى عنك العماية تنجلى
خرجتُ بها تمشى تجُرُّ وراءنا	على أثرينا ذيلَ مرطٍ مرحلِ
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى	بنا بطن خبت ذى حقافٍ عقنقل
هصرتُ بفودى غصنها فتمايلتْ	علىَّ هضيمَ الكشحِ ريا المخلخلِ
مهفهفة بيضاءُ غير مفاضة	ترائبها مصقولة كالسجنجلِ
كبكرِ المقاناة البياض بصفرةٍ	غذاها نميرُ الماءِ غير المحللِ

قوله : وبيضة خدر : أى ورب أمرأة هى بيضة خدر ، وتلك استعارة تصريحية تجريدية ، استعار فيها البيضة للمرأة وأضافها للخدر فجردها ، وأعادها إلى حقيقتها . والشعراء الجاهليون يشبهون النساء بالبيض كناية عن الصحة والسلامة ، والصيانة والستر ، وصفاء اللون ونقائه .

وقوله : «لا يرام خباؤها» كناية عن منعتها وتعذر الوصول إليها . وقوله : «تمتعت من لهو بها غير معجل» تشكيل يبرز مواجهة الضرورة فى المكان ، فهو على الرغم من منعتها وحرص عشيرتها على حراستها - اختراق الحصار إلى خدرها ، ولم يأبه بكل ذلك ، وتمتع بها دون عجلة ، ويبدو أن ذلك كان مجرد خيال وفخر أمام امرأة أخرى ، أو أمام نفسه هو التى أصبحت كالمفارقة له فى مواجهة الزمان ، أو نوعاً من التهويل الذى اشتهر به امرؤ القيس فى شعره يحاول به أن يرأب به صدع نفسه .

ويصور الشاعر بعد ذلك طروقه ليلاً خدر محبوبته مجتازاً الحراس الذين ينون قتله فى وقت تعرضت فيه الثريا فى السماء مثل جواهر الوشاح الذى تتوشح به المرأة ، وهى صورة بيانية تكشف عن اهتمام الشاعر بالأداء الجمالى . ويصور الشاعر دخوله خدرها وقد خلعت ثيابها للنوم ولم يبق إلا تلك الثياب الخفيفة التى تتخذها للنوم ، وتُظهر المرأة استسلاماً غير مباشر من خلال حديثها عنه :

فقالت يمينَ اللهِ مالكَ حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلى

والمعنى أننى ليس لى حيلة فى دفعك ، ولا أرى الغواية أو ضلال العشق ينجلى عنك فترعوى . وهو حديث يتضمن التسليم له والانقياد .

ويكشف خروجه بها واجتيازه ساحة الحى عن أن ما زعمه من حراس وأخطار كان مبالغة لا تتفق مع الواقع الذى ستكشفه من خلال أبيات المعلقة

ونلتقى بعد ذلك بصورة المرأة ، وهى صورة تفصيلية تقوم على التشبيه والكناية والوصف وقد حقق لها الشاعر العناصر الحسية للصورة الشعرية وهى الملمس ، واللون ، والحركة ، والرائحة ، فهى قد تمايلت عليه «هضيم الكشح» كناية عن ضمور البطن ، ريا المخلل : كناية عن امتلاء الساقين عند موضع الحجل أو الخلخال ، وهى «مهفهفة» : لطيفة الخصر ضامرة البطن ، «غير مفاضة» ليست ممتلئة البطن ولا مسترخية اللحم ، وصدرها مصقول براق يشبه السجنجل ، أى : المرآة ، وهى لغة رومية معربة .

ولونها أبيض مشوب بصفرة خفيفة كلون بيض النعام ، وهى ريانة نضرة غذاها الماء الصافى كالدرة البعيدة التى اختلط بياضها بصفرة خفيفة .

وتقوم صورة المرأة عند امرئ القيس على الكناية أو الرمز الكنائى ، وعلى التشبيه ، و الوصف . وهى وسائل بيانية مكنت الشاعر من تشكيل صورة المرأة الجملية ، أو المرأة المثال من منظور عربى جاهلى .

ويستطرد الشاعر فى الحديث عن المرأة من خلال نفس الوسائل البيانية من التشبيه والكناية فيقول :

تَصدُّ وتُبدى عن أسيلٍ وتتقى ... بناظرةٍ من وحشِ وجرةَ مطفلِ

وجيدٍ كجيدِ الرئمِ ليسَ بفاحشٍ ... إذا هى نَصَّته ولا بمعطلِ

وفرعٍ يزيدُ المتنَ أسودَ فاحمٍ ... أثيتٍ كقنوِ النخلة المتعثكلِ

غدائرها مستشزرات إلى العلا ... تضل العقاص فى مثنى ومرسل

وكشح لطيف كالجديلِ مُخَصَّرٍ ... وساقٍ كأنبوب السقى المذلل

وتعطو برخصٍ غيرِ شثنٍ كأنه ... أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسْحلِ

وتضحى فتيت المسكِ فوق فراشها نؤوم الضُّحى لم تنتطقْ عن تفضّلِ

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما أسبكرت بين درعٍ ومجولِ

تسلت عماياتُ الرجالِ عن الصبا وليس صباى عن هواها بمنسلِ

ألا رب خصمٍ فيك ألوى رددته نصيحٍ على تعذاله غير مؤتلِ

تصد : تعرض ، تبدى : تظهر ، أسيل : خد سهل ، مطفل : ذات طفل، نصته : رفعته ، المعطل : ما لا حلى فيه ، الرئم : الظبى الأبيض ، الجيد : العنق ، الفرع : الشعر ، المتعثكل : الذى تداخل بعضه فى بعض ، الغدائر : الذوائب ، مستشزرات : مرفوعات ، الكشح : الخصر ، أنبوب السقى : البردى ، فتيت المسك: قطع المسك .

فى البيت الأول قدم الشاعر المرأة تقديماً بيانيا ، فهى تصد وتظهر بخدها الأسيل ، وتقابل الناظرين بعين من عيون تلك الوحوش المطفلة من وادى وجرة، وعنق مثل عنق ظبى أبيض لا عيب فيه ولا هو عاطل من الجمال ، وشعر أسود فاحم يزيد فتنتها كثيف مثل قنو النخلة المتشابك ، له ذوائب مفتولات يختفى فيه المشط كناية عن كثرته وكثافته . تعرض وتبدى بخصر حسن كالزمام المجدول لدقته ولطافته ، وساق كأعواد البردى الريان ، وتتناول ما تريد ببنان رخص لين ناعم غير جافٍ كأنه تلك الدواب التى تَحْيَ فى الرمل ، أو أغصان الإسحل اللينة الناعمة .

وينتقل بعد ذلك الحديث التفصيلى إلى الحديث عنها حديثاً عاماً فيقول :

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتفق عن تفضلِ

فهى معطار ، وكنى عن ذلك بالشطر الأول، وهى نؤوم الضحى– لا تشد

على وسطها نطاقاً ، فهى فى بيتها فُضُل ، ترتدى ثياب المنزل ، وكل ذلك كنايات عن الرفاهية والنعمة والجمال . فنحن إزاء واحدة من سليلات الشرف والنعمة ، أو ربات القصور ، والشاعر لم يقل ذلك مباشرة ، وإنما كنى عنه وأشار إليه رمزاً .

تضىء الظلام بالعشى كأنها	منارة ممسى راهبٍ متبتلِ
إلى مثلها يرنو الحليم صبابة	إذا ما اسبكرت بين درعٍ ومجولِ
تسلت عمايات الرجال عن الصبا	وليس فؤادى عن هواكِ بمنسلى
ألا رب خصمٍ فيك ألوى رددته	نصيح على تعذاله غير مؤتلى

يصفها بأنها وضيئة الوجه زهراء مشرقة تضىء الظلام كأنها منارة راهب منقطع للعبادة . هذا الحسن يجعل الحليم العاقل يرنو إليها صبابة وشغفاً بها . فقدت تم شبابها . وقوله بين درع ومجول أى بين سن المراهقة والشباب . وإذا كانت صبوة الرجال وعمايتهم فى العشق قد ذهبت فإن فؤاد الشاعر لم يسلُ هواها ولا يستمع إلى نصح عاذل لشدة شغفه بها .

هذه هى صورة الأطلال والمرأة فى معلقة امرئ القيس ، والملاحظ كما أشرنا أن التصوير البيانى فى هذه المقدمة الطليلة الغزلية يقوم على التشبيه والكناية والوصف ، وهو تصوير يتصل بموقف شعرى وتجربة شعرية تجمع بين الذاتية والموضوعة ، فالشاعر يصف المكان الذى يطلب الوقوف فيه ، ويصف الأطلال وما تبقى من آثار محتها الرياح ، ثم يمثل نفسه فى وقوفه بناقف الحنظل كناية عن شدة البكاء ، ويشبه وقوفه على الأطلال بدأبه من محبوبته ، ويقدم صورة المحبوبة مستوعبا لها عناصرها من رائحة ولون ، وحركة وملمس .

ويبدو التصوير كأنه نوع من استرجاع الذكريات التى يقرن فيها الشاعر

جمال المرأة بشدة تأثيرها التى تصل إلى درجة تصبى فيها الحليم بشبابها وأنوثتها وتدللها وفتنتها .

ويستمد الشاعر تشبيهاته وكناياته من البيئة والحياة الجاهلية ، وهى – مع بساطتها – تلتحم مع الموقف حيث تقوم بوظيفتها فى التشكيل الشعرى .

ويلفت نظرنا اقتران الحزن والبكاء بالإقبال على الحياة ، واقتران اللذة بالخطر ، والجمال بالحرمان بصورة تكشف عن أن الموقف الشعرى كان بمثابة محاولة للتعرف على الذات والوجود تعرفاً طبيعياً لا تكلف فيه . وربما كان ذلك من الأسباب التى جعلت الدارسين يطلقون على تلك الحقيقة التى عاش فيها امرؤ القيس ومعاصروه مرحلة الطبع ، على الرغم مما يتميز به شعرهم من جودة حيث تتوفر عناصر الصنعة والتجويد .

* * *

٢- التشبيه وتجربة الحب فى شعر قيس بن الملوح

يضم ديوان قيس بن الملوح عدة قصائد طويلة وعدة مقطوعات شعرية ، نُسِبَ بعضها إلى قيس بن الملوح، ونُسِبَ بعضها الآخر إلى قيس بن ذريح ، ولابن الدمينة، ولجميل، وللعرجى، وصخر بن الجعد، وعروة بن حزام، وللأحوص، وغيرهم .

وقيس بن الملوح من أشهرهم حباً ، ومن أقدمهم شعراً ، على الرغم مما نسب إليه من أساطير .

وسوف نعرض من الشواهد الشعرية التى تتصل بالجيد من شعره والذى لا نرى فيه نحلاً ، أو تلك الأبيات التى تكشف عن وعى بفن التشبيه، ومعرفة بطبيعته؛ حتى إن شككنا فى نسبتها لقيس .

ويتضمن الديوان أبياتاً تكشف عن وعى الشاعر أو الناظم بوجه الاتفاق والاختلاف بين المشبه والمشبه به، فنراه يقول فى وصف محبوبته : (د/ ١٢٨) :

أنيرى مكان البدر إن أفل البدر | وقومى مقام الشمسِ ماستأخر الفجرُ

ففيك من الشمسِ المنيرة ضوؤها | وليس لها منكِ التبسمُ والثغرُ

بل لك نورُ الشمسِ والبدر كله | ولا حُمِّلت عينيك شمسٌ ولا بدرُ

لك الشرفةُ اللألاءُ والبدر طالع | وليس لها منك الترائب والنحرُ

ومن أين للشمس المنيرة بالضحى | بمكحولة العينين فى طرفها فترُ

وأنَّى لها من دلِّ ليلى إذا انثنت | بعينى مهاة الرمل قد مسها الذعرُ

والأبيات تبدو أحدث عهداً من شعر قيس ، وهى محاكاة ساذجة لنهج

قيس فى التشبيه ، وبناؤها الفنى يؤكد أنها منحولة .

والشاعر يشبه محبوبته ضمناً بالبدر والشمس ، ويعقد بينها وبين الشمس نوعاً من الموازنة ، فللمحبوبة من الشمس نورها ولألاؤها وارتفاعها ، وليس للشمس ما للمحجوبة من ترائب ونحر وعينين مكحولتين فيها فتور وسحر ، وليس لها دل ليلى إذا سارت تتثنى بعينين كعينى المهاة المذعورة . وتكشف الأبيات عن وعى صاحبها بالاتفاق والاختلاف بين المشبه والمشبه به .

ويقرر الشاعر من خلال نمط للمافضلة تفوق المحبوبة على الشمس والبدر فى الحسن فيقول : (د/ ١٦٧)

فما الشمسُ وافت يومَ دجن فأشرقت ولا البدر وافى أسعد ليلة البدرِ
بأحسن منها ، أو تزيد ملاحة على ذاك أو رائى المحب فما أدى

والشاعر على وعى بأن الطرفين فى هذا التركيب كادا أن يتساويا؛ ولهذا أعقب ذلك بقوله عن المحبوبة : «أو تزيد ملاحةً على ذاك» أى : على الشمس فى إشراقها بعد المطر وصفاء الجو ، أو على البدر فى ليلة التمام وفى البيتين شبهة النحل واضحة.

ويكرر الشاعر تشبيه محبوبته بالشمس فيقول : (د/ ١٥٨)

بَرَهْرَهَةٌ كالشمسِ فى يوم صحوها منعمة لم تخط شبراً من الخدْرِ
هى البدرُ حسناً والنساء كواكب فشتانَ ما بين الكواكب والبدْرِ

والشاعر يسلخ فكرة النابغة فى وصف ممدوحه، حيث جعله كالشمس والملوك كواكب، كما فى قوله : (ديوانه ص ٧٤)

فإنك شمس والملوك كواكب　　إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكبُ

وهو فى موضع آخر يظهر تفوق محبوبته فى الحسن على البدر، فيقول : (د/ ١٦٣) :

إذا عبتها شبهتها البدر طالعاً　　وحسبك من عيبٍ يشبه بالبدرِ

ويبدو على البيت التكلف والصنعة. وهو نمط من التشبيه يظهر فيه تفوق المشبه على المشبه به .

وقد صاد الشاعر ظبية ثم أطلقها، فقال: (د/١٩٥) :

ألا ياشبه ليلى لاتُراعى　　ولاتنسلى عن ورد التلاعِ
لقد أشبهتِها إلا خِلالا　　نشوزَ القرن أو خمشَ الكراعِ

فإذا كان الشاعر قد بحث عن تفوق ليلى على الشمس فى مقطوعة سابقة، فإنه هنا يؤكد ضمنا تميزها على الظبى من خلال إظهار بعض المواطن غير الجميلة فى الظبية كبروز القرن والخدش بالرجل .

ويقول فى موضع آخر مخاطباً ظبية حلها من الشرك : (د/٢٠٦) :

أيا شبه ليلى لاتراعى فإننى　　لك اليوم من بين الوحوش صديقُ
فما أنا إذا شبهتها ثم لم تؤبْ　　سليماً عليها فى الحياة شفيقُ
عُتقْتِ فأدِّى شكر ليلى بنعمة　　فأنتِ لليلى إن شكرتِ طليقُ
فعيناكِ عيناها وجيدكِ جيدُها　　سوى أن عظمَ الساقِ منك دقيقُ

إن هذا الإلحاح على إظهار الفروق بين المشبه والمشبه به يمثل اتجاهاً فنياً يكشف عن وعى الشاعر بطبيعة التشبيه، وهو وعى حاول من انتحل بعض الأبيات أن يقتفى أثره على الرغم من الفروق فى مستوى الأداء .

والشاعر يتوجه بهذا البيت الذى رووه للعرجى قائلاً (د/١٦٨) :

بالله ياظبيات القاعِ قُلْنَ لنا ليلاى منكن أم ليلى من البشرِ

وهو نمط من التشبيه الضمنى حيث ادعى الشاعر أنه لم يعد يميز محبوبته عن الظباء، وهو يدخل إلى التشبيه من مدخل استعارى حيث نراه يطلب من الظباء أن يخبرنه عن حقيقة محبوبته أهى منهن أم من البشر .

فإذا انتقلنا إلى دور التشبيه فى تصوير الشاعر لحبه، وتمكنه من قلبه، ومعاناته فيه- نجد أن الشاعر معنى بإبراز ذلك من خلال صورة محسوسة، فيقول (د/٤٢):

وقالوا لو تشاءُ سلوت عنها فقلتُ إنى لاأشاءُ
وكيفَ وحبها علق بقلبى كما علقت بأرشية دلاءُ
لها حب تنشأ فى فؤدى فليس له وإن زُجِرَ انتهاءُ

إن تمكن الحب من قلبه يشبه فى قوته تلك الحبال فى اتصالها بالدلاء حيث تمتح بها المياه من الآبار .

ويستخدم الشاعر التشبيه فى نفى الريبة عنه، فيقول (د/٥٠) :

أحقاً عباد الله أن لست وارداً ولا صادراً إلا على رقيبُ
ولا زائراً فرداً ولا فى جماعةٍ من الناس إلا قيل أنت مريبُ
وهل ريبةٌ فى أن تحن نجيبةٌ إلى إلفها أو أن يحن نجيبُ

فالبيت الأخير فيه تشبيه ضمنى له -فى حنينه إلى محبوبته- بالناقة، والاستفهام يفيد نفى الريبة عن حنين الناقة إلى ألفها أو حنين الجمل إليها ، وهو

نفى يتصل بالمعادل لهما، وينفى ضمناً – أى ريبة فى حنينه إلى ليلى، أو حنينها إليه .

ويصور الشاعر شدة تأثير المحبوبة على نفسه وجسمه فيقول : (د/١٣٠) :

تكادُ يدى تندى إذا ما لمستها   وينبتُ فى أطرافِها الورقُ الخُضْرُ

وإنى لتعرونى لذكراك هزة   كما انتفض العصفور بلَّلَهُ القطرُ

والبيتان يكشفان عما يمكن أن نسميه «منطق الصورة» وهو منطق يختلف عن الواقع، لأنه يلتقط من الواقع بعض المفردات .. ليعطيها خاصية جديدة. فيده تكاد تندى إذا لمس المحبوبة وينبت فى أطرافها الورق الأخضر، وهى صورة ترمز إلى شدة التأثير لا إلى التمثيل فنحن لو دققنا وفحصنا جزئيات الصورة لأفقدنا الصورة بهاءها وجمالها .

وفى موضع آخر يصور الشاعر إحساسه بفقدان محبوبته فيقول:

كانت كدرة بحرٍ غاصَ غائصها   فأسلمتها يداه بعدما قدرا

فالدرة التى حصل عليها الغواص بعد مكابدة فأسلمتها يداه إلى الضياع – هى المعادلة للمحبوبة فى ضياعها منه وبعدها عنه ، كما تكشف عن إحساس بالندم والشعور بأنه كان سبباً لابتعاد المحبوبة .

وبصور شقوته فى الحب بقوله : (د/١٧٧) :

كأن فؤادى فى مخالبِ طائرٍ   إذا ذكرتها النفسُ شدت به قبضا

كأن فجاجَ الأرضِ حلقة خاتم   علىَّ فما تزدادُ طولاً ولا عرضاً

ففؤاده كأنه فى مخالب طائر تزيد مخالبه قبضاً كلما ذكر محبوبته، حتى

ضاقت عليه الأرض، فكأنما فجاجها حلقة خاتم لشدة ضيقها، وهى صورة تجسد إحساسه بالضيق الشديد .

ومن ذلك قوله : (د/٢٠٨) :

فإن تك ليلى بالعراق مريضة ... فإنى فى بحرِ الحتوف غريقُ
أهيم بأقطار البلاد وعرضها ... ومالى إلى ليلى الغداة طريقُ
كأن فؤادى فيه مورٌ يقادحٍ ... وفيه لهيبٌ ساطعٌ ويروقُ
إذا ذكرتها النفس ماتت صبابة ... لها زفرة قتالة وشهيقُ

والصورة تشبيهية حيث جعل نفسه فى بعده عن المحبوبة غريقًا فى بحر الحتوف ، هائمًا فى طول البلاد وعرضها يشتعل فؤاده نارًا ، وتوشك النفس أن تموت صبابة . ومع ارتفاع مستوى الأداء فى هذه الأبيات عن غيرها مما ظهر نحله ، فإنها تبدو كذلك منحولة .

ويشكو قيس مصوراً نفسه فى فقده محبوبته بيتيم فقد أبويه فيقول: (د/٢٤٤) :

إلى اللهِ أشكو حب ليلى كما شكا ... إلى الله فقد الوالدين يتيمُ
يتيمٌ جفاه الأقربون فعظمه ... كسيرٌ وفقد الوالدين عظيمُ
أفى الحقِ هذا أن قلبك فارغ ... وقلبى مما أجن يهيمُ
إذا ذُكِرَتْ ليلى أئِنُّ لذكرِها ... كما أنَّ بينَ العائداتِ سقيمُ

فاليتيم الذى جفاه الأقربون حتى أصبح عظمه كسيراً هو المعادل للشاعر فى شكواه حبه إلى الله . والأبيات تعبر عن شفافية الشاعر فى ألمه وحيرته.

وتجسد ذلك الألم وما وصل إليه من ضياع حتى صار كاليتيم الضعيف الذى جفاه الأقربون، فأصبح عظمه كسيراً، أو كهذا السقيم الذى يئن بين العائدات حين يزرنه .

ويقدم الشاعر صورة لنفسه مع محبوبته التى تجد سعادتها الطفولية فى عذابه، أو تعذيبه، فيقول: (د/٤٤-٤٥) :

متى يشتفى منكِ الفؤادُ المعذبُ ... وسهمُ المنايا من وصالك أقربُ
فبعد ووجد واشتياق ورجفة ... فلا أنت تدنيننى ولا أنا أقربُ
كعصفورةٍ فى كف طفلٍ يزمُّها ... تذوق حياضَ الموت والطفلُ يلعبُ
فلا الطفلُ ذو عقل يرقُّ لحالِها ... ولا الطيرُ ذو ريشٍ يطير فيذهبُ

إن الإمكانات أصبحت غير ممكنة بعد أن أحاط به العجز واليأس من كل جانب، وأصبح كالطائر الصغير الذى يلهو به الطفل ويجد سعادته فى إشقائه. والصورة ترمز إلى المحبوبة بالطفل فى عدم إدراكها ما به من ألم ويأس وعجز، حتى إنها أصبحت تجد لذتها فى تعذيبه وقتله .

ونختم هذا العرض للتشبيه فى تجربة قيس بن الملوح بتلك الصورة التى صور فيها قلبه ليلة أخبر برحيل محبوبته بقطاة أمسكها شرك ، فقال :

كأن القلب ليلة قيل يُغْدَى ... بِلَيْلَى العامريةِ أو يُراحُ
قطاة عزها شركٌ فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناحُ
لها فرخان قد تركا بقفرٍ ... وعشهما تصفقه الرياحُ
إذا سمعا هبوب الريح هبَّا ... وقالا : أمنا يأتى الرواحُ
فلا بالليل نالت ما ترجى ... ولا فى الصبح كان لها براح

فالقطاة التى صادها الشرك ومنعها من العودة لأفراخها الصغار الذين تركهم

فى عش تصفقه الرياح بقفر ينتظران عودتها، فإذا سمعا صوت الريح هبا يناديانها
هذه القطاة فى هذه الحالة هى المعادل الموضوعى لقلب الشاعر فى بعد محبوبته عنه، والقلب بضعة من الشاعر ، فهو رمز له ولما يعانيه .

والصورة تجسد المعنوى من خلال التصوير الحسى ، وهو تصوير ذو بعد درامى حيث قدم القطاة فى صراعها طلباً للخلاص من أجل صغيريها ورمز بها للمحاولة الأبدية للمقهورين حباً حين تفترسهم مخالب القهر العاطفى .

* * *

وقد تكشف تلك النماذج عن طبيعة التشبيه ووظيفته فى تشكيل تجربة الحب عند قيس بن الملوح. فقد شكل الشاعر تجربته بوسائل بيانية وبلاغية متعددة كان التشبيه أهمها، حيث رأيناه يستخدم الصورة التمثيلية التى جعلها معادلاً لمحبوبته فى جمالها، أو لحبه فى تمكنه من قلبه ونفسه، أو له هو فى مكابدته العشق والبعد عن المحبوبة أو لقلبه فى عذابه وابتعاد المحبوبة عنه، وهى صور جسدت التجربة تجسيداً جعلنا نرى العاشق .. المبهور بمحبوبته المعذب فى حبه، ونشعر به وهو يتألم

والذى نلاحظه أن هناك خيطاً تصويرياً واحداً يجمع الصور التى قدمها الشاعر لنفسه بحيث تترابط كل مجموعة وينتظمها منطق تصورى واحد، فالتصوير يلتحم مع التصور .

والعلامة الأولى هى تفوق المحبوبة فى الحسن عن تلك الأشياء والكائنات التى شبهها بها الشاعر.

والعلامة الثانية · إدراك الشاعر للاختلاف النوعى بين محبوبته وما شبهها به ، وهذا يمثل علامة بارزة فى التشبيه عند الشاعر، أو عند من تأثروا به وقلدوه

والعلامة الثالثة : هى التعبير عن شدة الحب وتمكنه من الشاعر بوسائل متعددة تتصل بالبيئة وبالذات والتراث .

والعلامة الرابعة : هى علامة مهمة وهى تشبيه الشاعر لنفسه فى معاناته من الحب بالطائر المعذب فهو مرة كعصفور فى كف طفل، ومرة أخرى كعصفور انتفض لما بلله قطر الماء ، وقلبه مرة أخرى كقطاة عزها شرك فباتت تتألم فى بعدها عن أفراخها الصغار .

وأكثر الصور غير متكلفة جاءت ملتحمة مع السياق متفاعلة معه، معبرة عن ذلك الحب الفريد الذى يكابده المجنون حبًّا بتلك المحبوبة الجميلة، وشقائه فى انصرافها عنه، وزهدها فيه، وعدم تقديرها لحبه .

* * *

٣- صورة القائد العربي في لامية مسلم بن الوليد

يتضمن التصوير البيانى الاستعارات والكنايات والرموز كما يتضمن التشبيه، ولهذا يصبح من المفيد أن لانفصل بين هذه المباحث عند دراستنا للصورة، أو عند دراستنا لأى من هذه الفنون ، هذا فضلاً عن أن الاستعارة المكنية تمثل ضرباً من الاستعارة والكناية فى آن واحد، وهذا يوسع من نظرتنا للمجاز من ناحية وللكناية من ناحية أخرى، كما أن الصورة الاستعارية يمكن أن تتضمن رمزاً موضوعياً لذاتٍ أو لفكرة، أو لحدثٍ، ولهذا فإن دراستها معاً تكون أكثر موضوعية من الفصل بينها .

أما التشبيه فإنه يتراكب مع وسائل التصوير الأخرى فى تشكيل صور الإنسان فى الشعر، وهى صورة ما كان لها أن تتكامل بغير دخول التشبيه فيها بوصفه وسيلة مهمة من وسائل تشكيلها .

ولهذا آثرنا دراسة الفنون البيانية مجتمعة فى هذا النموذج، حتى نتمكن من التعرف على طبيعة الصورة البيانية ووظيفتها بعامة، وفى تشكيل صورة الرجل فى لامية مسلم بن الوليد بخاصة .

وإذا تأملنا الصورة التى رسمها مسلم بن الوليد للممدوح بوصفة نموذجاً للقائد الفارس- نجد أنه قد اعتمد على الاستعارة والكناية إلى حد بعيد، فضلاً عن التشبيه الذى يمثل إحدى دعامات هذه الصورة .

يقول مسلم بن الوليد فى مدحه ليزيد بن مزيد الشيبانى، وكان قائداً لهارون الرشيد فقمع ما ثار من فتنه وانشقاق : (ديوانه ٦)

يامائل الرأس إن الليث مفترس ميل الجماجمِ والأعناق فاعتدل

حَذارِ من أسدٍ ضِرغامةٍ بطلٍ لايُولغُ السيف إلا مُهجة البطلِ

لولا يزيدُ لأضحى الملكُ مُطَّرحاً أو مائلَ السَّمْك أو مسترخى الطِوَل

سَلَّ الخليفةُ سيفاً من بنى مطر أقام قائمهُ من كان ذا مَيَلِ

كم صائلٍ فى ذرا تمهيد مملكة لولا يزيدُ بنى شيبانَ لم يَصِلِ

نابُ الإمامِ الذى يفترُّ عنه إذا ما افترت الحربُ عن أنيابِها العُصُلِ

من كان يختِلُ قِرناً عند موقفه فإن قِرنَ يزيدٍ غيرُ مُخْتَتَلِ

سد الثغورَ يزيدٌ بعدما انفرجتْ بقائمِ السيف لا بالختلِ والحِيَلِ

كم قد أذاقَ حِمامَ الموتِ من بطلٍ حامى الحقيقة لايُؤتى من الوهلِ

أغرُّ أبيضُ يُغْشِى البيضَ أبيضَ لا يرضى لمولاهُ يومَ الروعِ بالفشلِ

يَغْشَى الوغى وشهابُ الموتِ فى يده يرمى الفوارسَ والأبطال بالشُّعَلِ

يَفْتَرُّ عند افترارِ الحربِ مبتسماً إذا تَغَيَر وجه الفارسِ البطلِ

موفٍ على مهجٍ فى يومِ ذى رهجٍ كأنه أجلٌ يسعى إلى أملِ

ينال بالرفقِ ما يعيا الرجالُ به كالموتِ مستعجلاً يأتى على مَهَلِ

لايُلْقِحُ الحربَ إلا ريث يُنْتِجُها من هالكٍ وأسيرٍ غيرِ مُخْتَتَلِ

إن شيمَ بارقُهُ حالت خلائقُهُ بين العطية والإمساك والعِلَلِ

يُغْشى المنايا المنايا ثم يُفْرِجُها عن النفوس مُطلاتٍ على الهبل

لايرحلُ الناسُ إلا نحو حُجرته كالبيت يضحى إليه ملتقى السُّبل

يَقْرى المنيةَ أرواح الكماةِ كما ... يَقْرِى الضيوفَ شُحومَ الكُوم والبُزُلِ

يكسو السيوفَ دماءَ الناكثين به ... ويجعلُ الهامَ تيجانَ القنا الذُّبُلِ

يَغدو فتغدوا المنايا فى أسنته ... شَوارعاً تتحدى الناسَ بالأجلِ

إذا طَغَت فئة عن غِبِّ طاعتها ... عبَّالها الموتَ بين البيضِ والأَسَلِ

قد عوَّدَ الطيرَ عاداتٍ وَثِقن بها ... فهُنَّ يتبعنه فى كل مُرتحلِ

تراه فى الأمنِ فى دِرعٍ مضاعفةٍ ... لايأمنُ الدَّهر أن يُدعَى على عَجَلِ

صافى العيان طموح العينِ همته ... فكُ العناة وأسرُ الفاتكِ الخَطِلِ

لايعيقُ الطيبُ خدَّيه ومفرقه ... ولايُمَسِّحُ عينيه من الكُحُلِ

إذا انتضى سيفه كانت مسالكه ... مسالكَ الموتِ فى الأبدانِ والقُلَلِ

كالليثِ إن هجتَه فالموتُ راحتُه ... لايستريحُ إلى الأيامِ والدُّوَلِ

إن الحوادث لما رمن هضبتَه ... أزمَعْنَ عن جارِ شيبانٍ بمنتقلِ

فالدهر يغبطُ أُولاه أواخره ... إذ لم يكن كان فى أعصارِه الأُوَلِ

إذا الشريكى لم يفخرْ على أحدٍ ... تكلم الفخرُ عنه غيرَ مُنْتَحَلِ

لاتكذبن فإن الحلم معدنه ... وراثة فى بنى شيبان لم تزل

يبدأ الشاعر حديثه عن يزيد بن مزيد بقوله :

يامائلَ الرأسِ إن الليث مفترسٌ ... مِيلَ الجماجمِ والأعناق فاعتدلِ

وهو نداء للخارجين عن الطاعة، وقد عبر عن ذلك مستخدماً كناية توحى بجور هؤلاء الناس وبعدهم عن الجادة، فهم مائلون، ومطلوب منهم الاعتدال،

وهى مقابلة تبرز الموقف ودور القائد فى مواجهته.

والليث استعارة تصريحية للقائد الإسلامى ووصفه بأنه مفترس ترشيح لهذه الاستعارة، وتعدى اسم الفاعل إلى ميل الجماجم والأعناق يقوى الترشيح من ناحية، ويتراكب مع النداء قبله ومع طلبه الاعتدال بعده .

وينتقل الشاعر إلى التحذير من بأس هذا الأسد فيقول:

حذارِ من أسدٍ ضرغامةٍ بطلٍ   لايُوغِلُ السيفَ إلا مُهْجةَ البَطَلِ

والتحذير من أسد ضرغَامة يقوى التشريح ويؤكد صورة الأسدية لممدوحه، أما قوله (بطل) فإنه يبدو محايداً حيث يجوز أن يوصف به الأسد على سبيل المجاز، لكن قوله : «لايولغ السيف» فى مقابل المعطى القريب «يولغ لسانه» هو تجريد للصورة ورجوع من الخيال إلى الحقيقة وتمهيد للولوج إلى الواقع ، حيث ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن يزيد مباشرة، فيقول:

لولا يزيدُ لأضحى الملكُ مُطَّرِحاً   أو مائلَ السَّمك أو مسترِخىَ الطولِ

ينتقل الشاعر من فكرته المحورية عن دور يزيد فى عدل الأعداء عن الميل إلى تأكيد دوره فى اعتدال الحكم وتدعيمه، فلولا يزيد لمال الحكم وتهدم .

والحكم هنا يبدو بناء شامخًا يوشك أن يتهدم ، أو جبلاً عاليًا يوشك أن يتصدع لولا يزيد، وهى صورة استعارية تكشف عن دور القواد الأبطال فى تثبيت قواعد الدولة الإسلامية . وينتقل بعد ذلك إلى بيان العلاقة بين القائد والخليفة فيقول :

سَلَّ الخليفةُ سَيفاً من بنى مطرٍ   أقامَ قائمُه من كان ذا ميَلِ

كم صائلٍ فى ذرا تمهيد مملكة   لولا يزيدُ بنى شيبانَ لم يصلِ

ينتقل الشاعر هنا من النظر إلى الشاعر بوصفة كلية مستقلة أو نموذجاً مستقلاً إلى النظر إليه بوصفه جزءاً من كلية أكبر ، أو من نموذج أعم، فنجد الشطر الأول استعارة مكنية يصور فيها القائد يزيد سيفاً فى يدا لخليفة يسله على أعداء الدولة فيقيم بقائم السيف من حاد عن الصواب. والعلاقة بين قائم السيف وقوام الأمر واضحة وهى استعارة مكنية حيث جعل القائم يقيم ويعدل الميل .

ويؤكد الشاعر العلاقة بين الخليفة والقائد فيقول:

نابُ الإمامِ الذى يفترُّ عنه إذا ما افترت الحرب عن أنيابها العصلِ

فما زال الشاعر ينظر إلى يزيد بوصفه جزءاً من نموذج أكبر، فيجعله ناب الإمام الذى يبديه لعدوه فى الحرب، وهو بهذا يصور الإمام أسداً ويجعل يزيد ناباً له، وقد صور الحرب تصويراً استعارياً فجعلها وحشاً يبدى أنياباً عُصُلاً وهى أشد الأنياب بأساً .

ثم ينتقل إلى الحديث عن يزيد بوصفه شخصية مستقلة لها مكانتها فيقول:

من كان يختل قرناً عند موقفه فإن قرن يزيدٍ غيرُ مختتلِ

سدَّ الثغور يزيدٌ بعدما انفرجت بقائم السيف لا بالختلِ والحيلِ

وفى البيتين كناية عن يقظه يزيد واستعداده وحيطته للأمور .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى سرد جملة من الصفات والأفعال التى تمثل بانيات أساسية لنموذج القائد الفارس

فهو قد سد الثغور وأذاق الأبطال حمام الموت، وهو حامى الحقيقة، وتلك بانية أساسية للفارس العربى قبل الإسلام وبعده، فالحقيقة أصل الشيء

وقوله : لايؤتى من الوهل، كناية عن الشجاعة والبأس، ثم يصف الشاعر يزيداً بأنه (أغر) كناية عن الشهرة فى المجد والشرف و(أبيض) كناية عن النقاء، وبأنه يغشى الحرب وشهاب الموت فى يده يرمى بها الفرسان فإذا ما كشرت الحرب عن أنيابها (وهى استعارة مكنية) فإن يزيداً يبتسم كناية عن الثبات والإقدام والثقة بالنفس. وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تصوير يزيد وكأنه مُوَكَّلٌ بالموت فهو (موف على مهج) أى يوفى عليها بالقتل ، (فى يوم ذى رهج)، أى فى الحرب، (كأنه أجلٌ يسعى إلى أملٍ). وهو تشبيه يوحى بشدة الرغبة فى القتال والقتل والقدرة عليهما. ويستطرد الشاعر فى الحديث عن يزيد فيقول :

ينال بالرفق ما يعيا الرجال به	كالموت -مستعجلاً- يأتى على مَهَلِ
لايُلْقِحُ الحربَ إلا سوفَ يَنْتِجُها	من هالكِ وأسيرِ غيرِ مُخْتَتلِ
إن شيمَ بارِقه حالتْ خلائقهُ	بين العطية والإمساكِ والعللِ

تتجسد حتمية الفعل وقوته فى البيت الأول من خلال التشبيه التمثيلى حيث شبه القائد فى وصوله الى أهدافه فى صبر وقوة- بالموت الذى يأتى متمهلاً فى عجلته وسرعته .

وفى البيت الثانى يصور قوته وقيادته للحروب من خلال استعارة مكنية فهو يلقح الحرب وينتجها كما يلقح الناقة وينتجها، فالناقة تنتج صغارها، والحرب تنتج القتلى و الأسرى، وهى استعارة تتصل بالعصر الجاهلى ، حيث نجد استعارة شبيهة لها عند زهير بن أبى سلمى حيث يقول: (د/ ١٨ : ٢١)

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضريتموها فتضرمِ
فتعرككم عَرْكَ الرّحا بثقالها	وتلقح كشافاً ثم تنتج فتُتئم
فتنتجْ لكم غلمان أشأم كلهم	كأحمر عاد ثم ترضعْ فتفطم
فتغللْ لكم ما لا تغلُ لأهلها	قُرى بالعراق من قفيزِ ودرهمِ

ولاشك أن صورة الحرب عند زهير أكثر تفصيلاً، وهى تتصل بهدف محدد هو التنفير منها وتصوير بشاعتها .

وبيت مسلم يلتقى مع البيت الثالث لزهير لكن مسلم يرحب بالحرب لأنها تتصل بتصوير مكاسبها ومغانمها ودورها فى تثبيت قواعد الدولة .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تصوير ممدوحه بالسحابة التى يشيمها الناس، أى يحددون موقعها طلباً لمائها ، كناية عن طلب العطاء ..

ثم يجعله يُغشى المنايا المنايا، أى جعل المنايا تغشى منايا أخرى، ثم يفرجها بالعفو.. وكأنه صانع الحياة والموت، وهى صورة فيها مبالغة وتجاوز بعيد .

وبعد أن وصل الشاعر إلى ذروة إحدى الموجات الوصفية كان عليه أن يصفه بشىء يمثل محصلة لتلك الصفات، فوصفه بأن الناس لايرحلون إلا نحو حجرته، كناية عن حاجتهم إليه، وحبهم له وأهميته لهم، فهو كالبيت الذى ينتهى إليه ملتقى السبل.

وينتقل الشاعر نقلة بعيدة بعد أن جعله كريماً فى عطائه وضيافته فجعله كريماً معطاءً فى قتاله، وهو كرم من نمط يتناسب وعالم الحرب، فهو يقرى المنية أرواح أعدائه من الفرسان، كما يقرى أضيافه لحوم الإبل وهى استعارة مكنية ترمز إلى السيادة والفروسية فى عالم الحرب .

وهو يكسو السيوف دماءِ الناكثين للعهد، ويجعل رؤوسهم فى أسنة الرماح كالتيجان، كناية عن كثرة القتلى من الأعداء وتمكنه منهم، وما يحققه قتله لهم من مجد له .

إنّه بطل من أبطال الأساطير يسير الموت حيث يسير، ويغدو فتغدو المنايا فى أسنة رماحه التى تتحدى الناس بالموت، وهى استعارة مكنية تجسد قوة هذا القائد

وبطشه . ويتمثل نفع هذا القائد فى أنه يقهر الخارجين عن الطاعة . ويستخدم الشاعر فى تشكيل هذه المقولة صورة استعارية فهو يعبئ الموت لهؤلاء الخارجين بين السيوف والرماح . ويلخص الشاعر تلك الصورة القديمة فى شعرنا العربى فيقول:

قد عود الطير عـــادات وثقن بـــهـــا فهـــن يتبعنـــه فى كـــل مرتحـــلِ

وقد سبقه النابغة إلى هذه الصورة، فقال (ديوانه ص ٤٢/٤٣) :

إذا ما غزو بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدى بعصائب

يصاحبنهم حتى يُغرنَ مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب

يراهن خلف القوم خزراً عيونها جلوس الشيوخ فى ثياب المرانبِ

جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعانِ أول غالب

لهن عليهم عادة قد عرفنها إذا عُرِّضَ الخَطِّىُّ فوق الكواثب

ولاشك أن بيت مسلم يمثل تلخيصاً للأبيات الخمسة وهو يستدعى تلك الصورة المفصلة، فالقصيدة الواحدة تنتظم قصائد وأعمال عدة من القصائد والأعمال السابقة لأن عين الشاعر موجهة فى المقام الأول إلى عالم الشعر .

ثم يصفه بالحذر الشديد واليقظة فى مواجهة الزمان والأعداء، فيقول :

تراه فى الأمنِ فى درعٍ مضاعفةٍ لايأمنُ الدهرَ أن يأتى على عجلِ

وكان عمه معن بن زائدة قدم يزيد على أولاده، فكلمته فى ذلك زوجته فقال لها : كفى، سأريك فضله على أولادى، فبعث فيه وفى طلبه ليلاً، فأتاه بنوه مكتحلين متعطرين فى الثياب اللينة بعد بطء، وأتاه يزيد فى سلاحه مسرعاً،

فقال: ما أتى بك فى هذه الجلبة، فقال له : أتانى رسولك ليلاً، فخفت أن يكون حَدَثٌ، فإن يكن كذلك فقد أخذت أهبته، وإن يكن غير ذلك هان على حله. فعجبت من ذلك امرأته فانقطع قولها . فحكى ذلك مسلم فى هذا البيت . والبيت يتضمن كناية عن الاستعداد الدائم والحذر والحيطة ويكشف عن شخصية فارس جندى، يرتبط فكره بالدفاع والمغالبة .

كما يكشف ذلك من ناحية أخرى عن أن الشاعر لم يكن فى وصفه يزيداً مبالغاً ، بل إنه – فى رأينا– كان يعكس صورة بهرته كما بهرت غيره بما حققه صاحبها من مجد، وبما أرساه لنفسه ولأمته من سؤدد. وعلى هذا نجد أن الدافع من وراد هذا الشعر لم يكن العطاء، بل كان الإعجاب بشخصية يزيد بن مزيد القائد الإسلامى المظفر .

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى وصف ممدوحه بأنه صافى العيان طموح الطرف كناية عن حدة البصر، يسعى دائماً إلى فك الأسرى وأسر الفاتك من أعدائه، والتركيب يتضمن تقابلاً كما يلى: فك العناة أسر الفاتك

فضلاً عما بين «فك» و«الفاتك» من جناس صوتى، ثم يصفه بأنه :

لايعبق الطيب خديه ومفرقة ولايمسح عينية من الكحل

كناية عن خشونته وقوته، وعدم الخلود إلى الدّعة والنعمة .

وتتلخص الصفات التى وصف به الشاعر يزيداً بعد ذلك بأنه قوى، يسلك بسيفه مسالك الموت، يحيى به الرجاء فى نفوس من ينصرهم، ويموت الخوف، كأنه الأسد لايستريح إلا حين يقتل أعداءه، حتى إن الحوادث يبعدن عمن استجار به، فالدهر يهنئ أوله آخره بوجود يزيد فيه، وإن الفخر يتكلم متحدثاً عنه وعن مآثره، وقد جاء ذلك من خلال تصوير بيانى تغلب عليه الاستعارة فهو

يمثله بمن يسلك مسالك الموت، ويشبهه بالأسد، ويجعل الحوادث تبتعد عن جاره، والدهر تهنيء أوائله أواخره، ولاشك أن هذا الحشد من الصور الجزئية بما يتضمن من وصف وتشبيه واستعارة وكناية - تترابط فى بناء الإطار الشعرى لنموذج الفارس، أو القائد العربى الإسلامى الذى يقود الجيش فى مواجهة أعداء الدولة الإسلامية والخارجين عليها والخالعين عصا الطاعة عن الخليفة .

وهو ينتهى إلى أن هذه الصفات التى وصف بها هذا القائد المسلم هى وراثة عن بنى شيبان كناية عن أصالتها وعمقها .

ويتصل هذا النموذج موضوعياً وبيانياً بنموذج الزعيم الذى قدمه لقيط بن يعمر الإيادى لقومه، حين دعا قومه أن يختاروا رجلاً حكيماً قوياً ليقودهم فى مواجهة الحملة التى كان كسرى يجهزها للعدوان عليهم . يقول لقيط (المختارات ١٨) :

وقلدوا أمركمْ لله دركم ... رحب الذراعِ بأمر الحربِ مضطلعا
لامترفاً إن رخاء العيش ساعده ... ولا إذا عض مكروه به خشعا
لايطعمُ النومَ إلا ريثَ يبعثه ... هم يكادُ سناه يقصم الضلعا
مسهدُ النوم تعنيه أموركم ... يروم منها إلى الأعداء مطلعا
ما انفك يحلبُ هذا الدهرَ أشطره ... يكون متبعاً طوراً ومتبعا
حتى إذا استمرت على شزر مريرته ... مستحكم الرأى لاقحماً ولاضرعا
وليس يشغله مالٌ يثمره ... عنكم ولا ولد يبغى له الرفعا
كمالكِ بن قنان أو كصاحبه ... عمر القنا يوم لاقى الحارثين معا
إذْ عابه عائب يوماً فقال له ... دمثْ لجنبك قبل الليل مضطجعا
فساوره فألفوه أخا عَلَلٍ ... فى الحرب لا عاجزاً نكسا ولا ورعا

فنحن نجد أن هذا النموذج يمثل الركيزة الأساسية التى انطلق منها نموذج مسلم بن الوليد، وهو نموذج بيانى إلى حد بعيد، فالكنايات تتوالى مع الوصف المباشر الذى اعتمد فيه لقيط على النفى ويمكن تخليص ذلك على النحو الاتى:

رحب الذراع : كناية عن سعته وقوته عند الشدائد . **بأمر الحرب مضطلعاً** : أى قادر على أن يقوم بأمر الحرب . **لامترفاً إن رخاء العيش ساعده** : كناية عن الحزم والثبات وعدم الميل إلى الدعة وقت الرخاء . **ولا إذا عض مكروه به خشعاً**: صورة استعارية ترمز إلى قوته فى مواجهة الشدائد . **لايطعم النوم إلا ريث يبعثه هم** : صورة بيانية تكشف عن قلقه على قومه وتجسد اهتمامه بهم. وهو يصور الهم تصويراً بيانياً حيث جعل له سناً يكاد أن يقصم الضلوع لشدته.. وهو مسهد النوم تعنيه أمور قومه يروم منها سبيلاً لمواجهة الأعداء . **يحلب الدهر أشطره**: استعارة مكنية صور فيها الدهر ناقة تحلب، وهو كناية عن خبرته وحنكته بتقلبات الأيام، وهى من أخص صفات القيادة والزعامة. **استمرت على شزر مريرته** : كناية عن استحكام الأمر وقوة الشكيمة . **لايشغله مال ولا ولد**: كناية عن تفرغه لمشاغل قومه وخلوصه لهم . **دمث لجنبك**: مثل يضرب لأخذ الأهبة للأمر قبل وقوعه . **الفوه أخاعلل** : وجدوه مجرباً . **لاعاجزاً نكساً ولا ورعاً** : أى قادراً على الحرب وقيادة قومه فى مواجهة بطش الفرس .

وهكذا نجد أن الشاعرين قد اعتمدا على التصوير البيانى من تشبيه واستعارة وكناية فى تشكيل نموذج القائد الفارس .

والقصيدتان تتضمنان نموذجين للقائد الفارس الذى يقود قومه فى مواجهة الأعداء، وهو نموذج يتصل بالرؤية النموذجية للقيادة والزعامة والفروسية وكما يتصل بالواقع الذى عاشه الشاعران فى عصرين مختلفين .

٤ - التصوير البياني في الشعر الحديث

تطورت الصورة تطوراً بعيداً فى الشعر الحديث، وارتبط هذا التطور بالشعر الحر غالباً، أو بالشعراء الذين يكتبون الشعر الحر على وجه أدق .

ويتمثل هذا التطور فى اختراق الشاعر لحدود المرئى والمعقول إلى اللامرئى واللامعقول، صانعاً إطاراً جديداً للمعقولات والمرئيات يمكن أن نطلق عليه مرئية اللامرئى، ومعقولية اللامعقول، ومنطقية اللامنطق .

ومن الطبيعى أن يبحث الدارس المعاصر فى طبيعة هذه الصورة ووظيفتها الداخلية فى النص، أو وظيفتها النصية؛ ليتمكن من التعامل معها وفهم أبعادها وتفسيرها إن لزم أن يفسرها، أو يكتفى بإلقاء الأضواء إن استعصت على التفسير. ولاشك أن أهم أدوات الدارس المعاصر هى ثقافته العامة واللغوية والشعرية. وتتمثل الثقافة الشعرية فى معرفة طبيعة الإبداع الشعرى، والتعرف على أسرار هذه الطبيعة، والتعرف على النماذج المتنوعة للشعر المعاصر، وتقنيات الشعراء التصويرية .

وقد يساعدنا هذا على تطوير علم البيان فلا نقف به عند حدود التحليل السطحى أو الظاهرى للصورة الجزئية، بل نتجاوز ذلك إلى الكشف عن الرموز المتعددة للصورة بوصفها بنية واحدة، وللعناصر الداخلة فى تشكيل هذه الصورة.

وقد نفترض نظريات فى تحليل الصورة تتجاوز ما تعارفنا عليه من مباحث علم البيان، لكن هذا لايعنى أن هذا العلم العملاق قد انتهت مهمته، بل يعنى أنه كأى علم لابد أن يتجاوز الحدود التى أراد بعض الدارسين القدماء أو المحدثين أن يفرضوها عليه. إن معرفتنا بأصول علم البيان ستمكننا من تطويع مباحثه لتلائم النظرية الأدبية المعاصرة ، وهذا هو الذى أهدف إلى أن أؤكده فى هذه المحاولة

التى نتناول فيها الأعمال الشعرية لشعرائنا المحدثين، محاولين من خلالها أن نتعرف على طبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها فى النص الشعرى .

ففى «**ديوان أجراس المساء**» **لمحمد إبراهيم أبو سنة** نعرف ضمناً أن قصيدة «أغنية حب» موجهة إلى مصر، والشاعر لم يصرح بهذا، ولكن المحتوى يرشدنا إليه: يقول الشاعر :

أحبك
وأعرف أن سواكِ هو الوهمُ
وأنى قتلتُ بك اليأسَ حتى ...
رأيتُ الصخورَ تطير
وتنبت للصخرِ أجنحة من حرير ...
- وها أنا جئت مع الأنجم الباردة
لألقاك .. ماذا دهاك !
أنائمةٌ فى وحولِ الطريق !
حواليكِ دهر من الرق تنقشُ فيه السياطُ
ملامحَ من علموكِ بأن السلامةَ فى الانحاء
أفيقى
فها أنت وحدكِ فى الليلِ
تعزينَ نفسكِ - لاتجدينَ العزاء
وترجفُ فيكِ العظامُ القليلة
وترجفُ فيكِ القرونُ الطويلة
وترجفُ فيكِ المدن
وترجفُ فيكِ الحقول

وترجفُ بين ضلوعكِ نارٌ دفينة
وخيل تغنى عليها السيوف
وعاصفة مستحيلة ..

هذه السطور الشعرية التى اقتطعناها تكشف عن بعض ملامح التصوير عند الشاعر العربى المعاصر . ففى الفقرة الأولى نجد الكناية وما تتضمنه من رموز والتشبيه فى قوله أحبك.. وأعرف أن سواك هو الوهم . فهذا يقدمها على أنها الحقيقة فى مقابل الوهم، والوهم هنا غير محبوب من الشاعر، فهو يحبها لأنها ليست وهماً، وقد يتوقف القارئ فيقول إنه لم يصرح بأنها الحقيقة.. إنه لم ينته بعد إلى أنها كذلك، فالشاعر واقع تحت شعور بالاغتراب يجعله رافضاً للواقع، ثائراً عليه، مجداً فى اكتشافه .

وفى السطر الثانى نراه يصرح بأنه قتل بمحبوبته اليأس، وهى استعارة مألوفة، لكن غير المألوف أن تكون الغاية أنه رأى الصخور تطير .. حيث لاتتضح علاقة الصورة برؤية الشاعر . وقوله : وتنبت للصخر أجنحة من حرير جاء متوافقاً فى القافية مع السطر السابق، لكنه جاء خارجاً أيضاً عن المألوف، ولو أنه اكتفى بقوله : وتنبت للصخر أجنحة فقط لما أشعرنا بعدم الألفة بين الصخر والحرير، لكن المعقولية التى نتوخاها نحن ليست متوخاة - ضمناً - من الشاعر، إنه يتوخى معقولية اللامعقول، سواء صرح بذلك أم لم يصرح .

وفى القطعة الثانية نجد الشاعر ينسج من خلال التصور الاستعارى صورة لعودته مع الأنجم الباردة التى ترمز إلى اليأس والإحباط، وهو يستخدم استفهاماً معتاداً، لكنه يكشف من خلاله عن فجيعته بمصر، فقد وجدها نائمة فى وحل الطريق، رمزاً لما يرهقها من المشكلات، حيث يحوطها دهر من العبودية تنقش فيه السياط ملامح المستسلمين الذين علموها بأن السلامة فى الانحناء .

والصورة استعارية تتضمن رفضاً للاستسلام والانهزامية وتكشف عن شخصية متمردة تأبى الهوان الذى أحاط بالوطن والأمة فى مواجهة تحديات العصر .

وفى المقطع الأخير نجد دعوة لمصر أن تفيق من كبوتها، وتصويراً لوحدتها حيث تعزى نفسها فلا تجد العزاء، وهى صورة ترمز للعزلة وتخلى الأشقاء عنها . لقد أصبحت تعانى من الضعف، حيث ترتجف فيها العظام القليلة والقرون الطويلة، والمدن و الحقول، وترتجف نار دفينة، وخيل تغنى عليها السيوف وعاصفة مستحيلة.. وكلها صور استعارية ترمز إلى الألم والغضب واليأس والوحدة والتشتت وتخوف الرفض والثورة .

والشاعر يشحن كل تركيب وكل صورة بالإيحاءات، ويجسد من خلال الصورة والرؤية موقفه الوطنى الرافض كل ما أصاب وطنه .

وفى قصيدة **سفر** للشاعر محمد عبد المعطى حجازى- نجد أن عناصر القصيدة عناصر تقوم على التصوير المبتكر فالشاعر يشكل قصيدته من بانيات تصويرية مستحدثة، يقول الشاعر (قصائد مختارة ص ٢١٤) :

بيننا يتعثر الشجر
يتوغل طير المسافات فى بحر هدأته
عالقاً بالخيوط التى تتقاطع فى خضرة السهل
أو تتوازى
ويتصل البحر بالليل
ينقش وجه القمر
زمن من مطر

من رذاذ رتيب
يسح رماداً بغير انقطاع
أفي الليل، أم في النهار
تُرى ، كان هذا السفر

فالصورة هنا مدخل للحديث عن سفر، وهو سفر غير محدد المعالم، لانعرف له ماهية، إنه سفر نفسي أو ميتافيزيقي يستمد مادته من العالم المرئي، فهناك طير المسافات، بحر هدأته، الخطوط التي تتقاطع في خضرة السهل ، البحر والليل، والمطر الذي يسح تراباً، وهي جميعاً تبدو كأنها رموز تشير إلى مفردات العالم الجواني والبراني للشاعر، فنراه يقول في نهاية القصيدة :

التفاصيل فقدت أسماءها الآن ..
واللحظات التي سرقتني انتهت
والذي كان يفصل ما بيننا يختفي
مثل نافورة سكتت ..

ومن اللافت للنظر أن الشاعر لايغرب شأن كثير من الشعراء المحدثين في الصورة، ومن اللافت أيضاً أن الشعراء حين يتناولون قضية وطنية لايعمدون إلى الإغراب في الصورة أيضاً ، ومن ذلك قصيدة **البحر والبركان** لحجازي التي تتناول قتال الجنود المصريين دفاعاً عن جزيرة شدوان ، فنراه يقول : (د/ ١١٢)

شدوان
صوت البحر يأتي من بعيد
وارتعاشات النجوم على المياه
يتواثب اللمعان في نغم يشب ويختفي

ويرف طير لانراه
يتوالد الزبد المفضض فى سباق المد
ثم تخور فورته حسيرة
ويتم مصباح الفنارة دورة أخرى
ويبدأ من جديد
وصفير غليون يُلوِّحُ من بعيد للجزيرة

فالمدخل هنا مدخل تصويرى يجمع مفردات مكانية، فشدوان جزيرة قاتل الجنود المصريون دفاعاً عنها ، واستحضار مفردات المكان تقنية من تقنيات الدراما.

والشاعر يعتمد على التقنيات الحوارية فى قصائده، وهى وسائل تعطى للشعر الغنائى بعداً درامياً، والمتلقى المدقق يشعر أن المفردات المكانية التى قدمها الشاعر وصفاً للمكان - تتحاور فصوت البحر واتعاشات النجوم واللمعان ورفيف الطير وتوالد الزبد - كلها تتحرك وتتجادل فيما بينها وتتراكب. والشاعر يقدم المكان المتحرك الذى تصل فيه الحركه إلى أشدها دفاعاً عن الحياة، وكأننا بهذه الجزيرة تستجمع كل قواها لتدافع عن نفسها شعراً وواقعاً ؛ فتراكب الألفاظ وحركتها وسرعتها ، وسرعة الإيقاع يمثل صوتياً ولغوياً للكتيبة التى تدافع عن الجزيرة .

وعناصر الصورة من صوت وحركة وضياء ولون هى عناصر هذه الحياة المتأهبة الفوارة اليقظة .

وفى قصيدة «**موت آخر وأحبك**» للشاعر الفلسطينى محمود درويش نجد أن الخيال يمتزج بالحقيقة وتتداخل عناصر التركيب وتتلاحم معبرة عن الإحساس القوى بالحب نحو فلسطين .. يقول الشاعر (عصافير على أغصان

القلب - أشعار فلسطينية ص ١١٤/١١٥) :

إلى أين أذهبُ ؟
إن الجداول باقيةٌ في عروقي
وإنَّ السنابلَ تنضجُ تحت ثيابي
وإن المنازلَ مهجورةٌ في تجاعيد كفي
وإن السنابلَ تلتفُ حول دمي

وليس الأمامِ أمامي
وليس الوراء ورائي
كأن يديك المكان الوحيد
كأن يديك بلد
آه من وطن في جسد.

والصورة تعبر عن امتزاج الشاعر في الوطن وامتزاج الوطن في الشاعر، وعن التحامها معاً، ورموز الوطن هي التي تعيش في جسد الشاعر من جداول وسنابل ومنازل . كأنه سجنه . فالحب ينتظمه ويستغرقه ويطوقه كأنه سجنه ، فالحب مأساته التي يهرب منها إليها .

وتقوم الصورة على المجاز فالجداول باقية في عروقة، والسنابل تنضج تحت الثياب، والمنازل مهجورة في تجاعيد الكف، فقد هجرت تلك الأشياء موطنها ، أو طُردت منه لتعيش في جسده .. والشاعر يتوجه بالحديث إلى فلسطين ويرى أن يديها المكان الوحيد فكأنها بلد.. وهو يتوجع من ذلك البلد الذى هجر مكانه الطبيعي إلى جسده حين هجر هو هذا الوطن أو أبعد عنه. والتصوير قائم على الاستعارة في كل الأسطر الشعرية وعلى التشبيه في آخر المقطوعة . ولكن

الاستعارة والتشبيه يتجاوزان الإطار التقليدى لهما ، ومع ذلك ليس فى التصوير إغراب أو غموض؛ لأن الشاعر يجسد قضية يجب أن يعيها شعوب العالم والشعوب تختلف فى وعيها وقدراتها، ومن هنا فإن الرمزية والغموض قد لايناسبان المقام.

وفى قصيدة «قطار الجنوب» تتجسد الملامح التصويرية للشعر المعاصر عند فاروق شوشة . يقول الشاعر (لغة من دم العاشقين ص ٦٣) :

فى عيون المحطات يرقدُ بوحُ انتظار
ويقلعُ برق انخطاف
تستطيل المسافة بين المودع والمترجل
بين المغامر والمتوجس
بين الشجاع المحاذر والغرِّ.. الذى لايخاف
والصبايا افترشن المساء
وأشعلن أشواقهن دخاناً صعد
جئن، هيأن كنز الصدور الخبئ
لحلم جرئى تدثرنه
ولوعد تنظرنه
وليالٍ مجهزة للقطاف ..

والخصائص التى تميز الصورة فى هذه القصيدة، وفى غيرها من قصائد الديوان - هو التشخيص الواعى، فالمحطات كأنها أبراج يرقد فيها بوح انتظار، أو كأنها أشخاص يسكن فى عيونها ذلك البوح، ويقلع منها برق انخطاف، فالبرق يخطف الأبصار والقلوب، وفراق الأحباب يخطف الأبصار والقلوب، هنا يكون البعد المزدوج للصورة.. العيون بشرية أو غير بشرية.. والبوح يسكن - معنى فى

الأولى، ويرقد - طيراً - فى الثانية . والمساء امتداد ، والصبايا ا فترشن المساء ، مكاناً وزماناً ، وأشعلن أشواقهن دخاناً صعد ، وهى صورة استعارية رامزة . فالاشتعال رمز لشدة الشوق، ولكن اقترانه بالدخان يجعله قرباناً فى معبد الحياة.. إن الصبايا اللائى افترشن المساء قد هيأن كنز الصدور للحلم الجرئ المنتظر، ولكن الليالى هى المجهزة للقطاف ، والمعنى هنا ذو أبعاد فقد تكون الليالى للقطاف، أو أن يكون فيها ذلك القطاف. ويكشف التشكيل عن وعى ذكى تخفيه أو تعمقة حساسية مرهفة، وتلقائية تكشف عن طبع أصيل، وخبرة بخواص التراكيب ودلالتها؛ فالصورة تستمد خصائصها من التركيب . يقول الشاعر فى نفس القصيدة......

فيم هذا التساؤل يا أمَ

يا عبق الأرضِ

يا غابة النخلِ

يا شجر السندياْن

ويا موطئاً للخطى سار فيه الفتى مذ ولد ...

فالنداء موجه للأم فى السطر الأول وموجه - بعد ذلك - لعبق الأرضِ وغابة النخيل، وشجر السنديان ولموطئ الخطى. والصورة فى بعدها الأول قائمة على تشبيه الأم بكل ذلك ، وفى بعدها الثانى توجه بالسؤال إلى الأم ، وإلى عبق الأرض، وغابة النخيل، وشجر السندبان، وموطئ الخطى . والمعنى على الوجه الأو ل: فيم هذا التساؤل يا أم يا من تشيهين عبق النخيل إلى آخره ... وفى الثانى: فيم هذا التساؤل يا أم ... وفيم هذا النساؤل يا عبق النخيل إلى آخره. والرمز إلى الام بهده الأشياء التى يذكرها الشاعر ينتظم الوجهين إن الشاعر يتوجه إلى الرمز فى كل سطر بالسؤال ، ومن هنا تتراكب الدلالات وتتسع دائرة

الإيحاء ، وتبدو القصيدة بمثابة تداعيات واعية لحوار خصب بين الذات والموضوع .

وفى يوميات العشاق الفقراء، يقول البياتى : (قصائد حب على بوابات العالم السبع ٢٩/٣٠)

نغتصب العالم بالشعرِ وبالثورةِ والوعيد
والموت والرحيل
نسقط إعياء على أرصفةِ التاريخ
نذيل في مناجمِ الفحمِ وفى أقبية الجليد
نموتُ واقفين
نموتُ فى غربتنا ، لكنا نُولدُ من جديد
ومن رحمِ الليلِ ، من لحمِ جبالِ الأرض
مُتوَّجين بعذابِ الرفض
وحاملينَ صولجانَ الشمس
نغتصبُ الفجرَ بليلِ العالمِ الطويل
نبحر مبتين
لمدنِ المستقبلِ البعيد
نرفع فيها رايةَ العصيان
نموتُ فى سجونِها أحيا ء
نصنعُ للتاريخ كبرياء .

لم يعد الشاعر يبحث عن التناسب بين المشبه والمشبه به ، فالتصوير يقوم على نوع من المفارقه بين الفعل وما يترتب عليه ، أو بين الفعل والمهمة، أو بينه

وبين الوسيلة ، فهو قد جعل طلب الحرية اغتصاباً ، وهو تعبير يوحى باغتصاب لقمة العيش ، ليس بمعنى سرقتها، وإنما بمعنى الحصول المضنى عليها .

وجعلهم يموتون واقفين فى أقبية الجليد ومناجم الفحم ، ومتوجين بعذاب الرفض، يغتصبون الفجر بليل العالم ، يبحرون ميتين لمدن المستقبل ، وكل هذا قائم على المفارقة، لأنهم يبحثون عن الإمكانات غير الممكنة .

والفكر يلتحم مع التصوير ، فالصورة فلسفية استعارية، فهم يسقطون إعياء على أرصفة التاريخ. يولدون رحم الليل ومن رحم جبال الأرض . متوجين بعذاب الرفض، وحاملين صولجان الشمس ، وكلها استعارات تكشف عن ذلك العذاب النفسى والواقعى للذين يعشقون الحرية من المعذبين فى الأرض ، إنهم يبحرون ميتين لمدن المستقبل البعيد ، يرفعو ن فوقها راية العصيان ، يموتون فى سجونها أحياء، يصنعون للتاريخ كبرياء ، وهى استعارات رامزة تجسد موقف هؤلاء الناس ، ومعاناتهم .

وفى الأسطر إشارة إلى أنّ من يموتون فى سبيل الله ليسوا أمواتا ولكنهم أحيا ءعند ربهم، وأن التاريخ الآن يلا كبرياء وأن الفقراء سيصنعون له كبرياء... ولكن هذه المدن ليست سوى حلم . فالشاعر يائس ، لكنه مع يأسة عنيد يرفض حتى هذا اليأس . يقول البياتى فى نفس القصيدة :

من أين يأتى النور ؟
ونحن فى كل العصور حجر الطاحون
نستبدلُ الأغلالَ بالأغلالِ فى الطابور
يبيعنا الطغاةّ للطغاةِ والملوك للملوك
لكننا نظل صامدين

نموت واقفين
لمدن المستقبل البعيد
نغتصب العالم بالموت وبالثورة والرحيل
نموت فى غربتنا ، لكننا نولد من جديد
نحبُّ من جديد
نثور من جديد

إنه الممكن الوحيد مهما كان التحدى الذى يواجه طلاب الحرية والحق ، ومهما كانت القوة التى تواجة الفقراء العاشقين للنور والحياة والحب.

والتصوير بسيط فالنور استعارة ترمز للحياة الكريمة .

وهم يُشبِهون حجر الطاحون ، كالعبيد الذين يبيعهم السادة للسادة ، لكنهم برغم ذلك يموتون واقفين صامدين يحرون لمدن الأحلام، يغتصبون العالم بالموت ، يموتون غرباء، لكنهم يولدون من جديد، ويرفضون ويثورون .

وفى قصيدة « **الشعر والرماد** » يقول صلاح عبد الصبور: (ديوان الابحار فى الذاكرة ص١٧)

ها أنت تعود إلىّ ،
أيا صوتىَ الشارد زمناً فى صحراءِ الصمت الجرداء
يا ظلى الضائع فى ليلِ الأقمارِ السوداء
يا شعرى التائه فى نثرِ الأيامِ المتشابهةِ المعنى
الضائعة الأسماء
وأنا أَسألُ نفسى

مأخوذاً يتتبع أصداءِ حديث الأشياءِ إلى روحى
وحديثِ الروحِ إلى الأشياء
مسلوباً خلفَ الصورِ السانحةِ الهاربهِ الوهاجة، والمنطفئة
إذْ تطفو فى زبد الآفاق الممتدة
ثم تغوص وتنحلُ كما تنحلُ الموجة
أو تذوى وتذوبُ كما تذوى قطراتُ الأنداء
وأ...... وأنا أسألُ نفسى
ماذاَ ردّكَ لى يا شعرى بعد شهورِ الوحشةِ والبعدْ
وعلى أى جناح عدتَ
حيبا كالطفلِ رقيقاَ كالعذراءْ
ولماذا لم أسمعْ خطواتِك فى رُدْهةِ ررحِى الباردة المكتئبة.

وعلى الرغم من أن الشاعر لا يلح على التناسب بين عناصر الصورة فإن هذه العناصر أقرب إلى التناسب منها إلى المفارقة. فالصوت الشارد ، صحراء الصمت ، الظل الضائع، الشعر التائه ، نثر الأيام ، أصداء حديث الأشياء ، الصور الهاربة ومن كلها عناصر مألوفة فى قاموس الشعر العربى الحديث والقديم، والشاعر لا يغرب فى الصورة حتى فى تلك الأشيا ءغير المألوفه : لون الأقمار السوداء ، فإن القارئ لا يشعر بأى غرابة فى التصوير . والتشكيل الشعرى قائم على التصوير الاستعارى وعلى التشبيه ، فمن التشبيه نجد : الصور التى تغوص وتنحل كما تنخل الموجة وتذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء . والشعر الذى عاد حيبا كالطفل رقيقاً كالعذراء .... وهو تشبيه مألوف ، لكنه لم يفقد روعته وبريقة ، فاللغة المألوفة تتحول على يد الشاعر البارع إلى سمفونية رائعة

لأنها تحدث تلك الدهشة بين الامتلاك والفقدان فهذه المفردات على الرغم من امتلاكنا لها ومعرفتنا بها فإن غيرنا هو الذى أحالها إلى تشكيل جمالى يخصه هو . والشاعر يستلهم صور ناجى والشابى وغيرهم من الشعراء المحدثين ، لكننا لا نشعر كثيراً بذلك لأنه لم يقلد غيره، وإنما تمثل أعمالهم فى إطاره الخاص المتميز.

وفى قصيدة «**مكتوب على باب القصيدة**» للشاعر الشاب عماد غزالى – نجد تغيرًا فى تقنية الصورة الشعرية ، وإغراقا فى الخيال بحيث نرى مفردات العالم قد أصبحت على يد الشاعر تنبض جميعها بالحياة. يقول الشاعر :

وعلى أنْ ألج انفتاحاً للرؤى
أتعمد الفرح المسافر
فى انحناءات الهرب
وأباغت الحزن المعاند
أصطفيه لليلة
شتوية الأعطاف .. يلفحها الغضب
وألوذ بالأفق المسجي
بين عينى القصيدة
أسترحم الدمع الغضوبَ
ألمه نبضاً فنبضاً
من ثنيات اللهب
وأثورُ ....
عند مداخل الموت اا ميدة

وعلى أن أدنو إلَىَّ ألْمُنى
من بين عينى القصيدة .. والرماد
ألْمُنى .. حرفاً .. فحرفاً
ياضياعَ الصمت
لا أرجو عوالمك الفساحَ
أريد سجناً
من حروف قصيدتى
المعنى المخبأ فى عيون صغيرتى
الألم المفاجىء من مخاض أجنتى، الكلمات ..

فالتصوير مجازى من الألف إلى الياء، والشاعر يحيل عناصر الصورة إلى عناصر مجازية، ويقيم عالمه الشعرى على الاستعارات التى تتجاوز الإطار التقليدى للاستعارة؛ حيث التناسب ووجه الشبه، واعتبار الداخل والخارج .

والتحليل البلاغى للأسطر الشعرية يطلعنا على ما استحدثه الشاعر لعالمه الشعرى من عناصر جديدة مبتكرة . والعناصر الاستعارية تنتظم القصيدة من أول سطر إلى آخر سطر: على أن ألج انفتاحاً للرؤى، الفرح المسافر.. انحناءات الهرب، أباغت الحزن المعاند .. أصطفيه.. استرحم الدمع الغضوب.. إلى آخر تلك الاستعارات المتوالية .

ولكن الملاحظ أن الشاعر رغم اعتماده على التصوير الاستعارى فإن الصور لم تفقد ألفتها بالنسبة للقارئ حيث تتضح الرموز وتلتقى مع الواقع .

ومن ذلك قول الشاعر فى نفس القصيدة :

ولقد يكون علىَّ

تكرار البداية
أن أصوغَ دماى فى شكل جديدٍ
أن أعيد ملامحى
وألوذَ بالنبضِ الجديدَ
أمُرُّ من ثقب العيون
إلى بلاد.. ليس تعرفها العيون
إلى ضياء غير مرئى
وأسرج هذه الأوتار ثانية
فَعَلَّ حناجراً أخرى
تعانق فى المدى
لغة تكون المدَّ
يعلو ثم يقتحمُ الرماد .

ويبدو أن الشاعر هنا يلح فى إبراز الفكرة من خلال الصورة الاستعارية؛ ولهذا نجد التحام التفكير والتصوير فى بنية واحدة، فصياغة دمائه وإعادة ملامحه وملاذه بالنبض الجديد – تتصل بالعالم الشعرى الذى يتطلع إليه، وهو عالم يريده جديداً غير مألوف الملامح والعناصر.. فالتصور استعارى، ومفردات الصورة مفردات خيالية وفكرية معاً، والمجاز وسيلة الشاعر للتعبير عن الفكرة. ولأنه يريد أن يتجاوز المنطق والمعروف والمعقول، فإن المجاز والاستعارة يمثلان المنفذ إلى هذاالعالم الذى يتسم بمنطقية اللامنطق، وعقلانية اللامعقول، وواقعية اللاواقعى .

يقول الشاعر :

وأمُرُّ من ثقب العيون
إلى بلاد ليس تعرفها العيون

إلى ضياء غير مرئى
وأسرج هذه الأوتار ثانية

فالمرور من ثقب العيون مرور مجازى غير منطقى، وهو مرور نحو المجهول، أو نحو الجديد، بحثاً عن الذات، أو عن الموضوع، أو عن ضوء لايرى .

والمفردات هنا مفردات من صناعة الشاعر، والإشارة فى السطر الأخير إشارة إلى معهود غير معهود، فهو لم يتحدث عن الأوتار التى أشار إليها .

وهكذا يعيد الشاعر الحديث أسلوب استخدام أبجدية الشعر، ومفردات التشكيل والتصوير، بما يتلاءم مع تلك الفطرة التى وصل إليها العالم فى كل الميادين.

وفى قصيدة «أبواب العشق» يقول الشاعر أحمد سويلم (ديوان : الشوق إلى مدائن العشق ص ٩) :

يغتالنى البريق فى عينيك
يقذف لى رسالة الجمر.. وعصف الريح
والسقوط فى مهاوى السكر
أطرق باب العشق باليدين
لعله يفتح لى
أقطع أذنى راضياً
ألصقها فى سورك المنيع
أسّمعُ من خلالها غناءك الوديع
أحلم أنا طائران فى حدائق القرنفل الملونة
نغرق ما شئنا خلال مدن العشق والأحلام

أدخل بين النصل والغمد
وبين النار والرماد
أسقط بين الماء والطمى
وبين الموت والميلاد
أستعذب القتل بهدبيك .. وأستمر
استعذب البريق بعينيك .. أنصهر
أصبح موج النار
واحتواء المد
وكل ما أود

....

كتبت أشعارى لعلَّ عالمى العنيد يستجيب
لكن عالمى العنيد كان جامد الوجه
عصىَّ السمع
وجئتِ لى وفى يديكَ ألف باقة من الألق
وبين عينيك البريق
وفى خلاياك الحنين يندفق
وفى خطاك الخصب ينفلق
تعانقى يا قبلة السماء فوق الأرض
تعانقى مع النماء والخصوبة
مدى من العينين جدولاً يحملنى للمرفأ الموعود
ماعدت أستطيع
أصبحت لى العالم . واحتواء القلب . والبريق
وكل ما أود . كل ما يشبع

كل ما يروى

وما يطيب

بعد القراءة الأولى للقصيدة - يثور سؤال: من تلك التى يتحدث إليها الشاعر، أهى امرأة معشوقة، أم هى الحكمة، أم المدينة الفاضلة التى يبحث عنها الشاعر فى نفسه وواقعه. وهى تبدو كأنها ذلك كله، بل إنها تتجاوز مانحسه ونراه إلى العالم غير المرئى، والعقل الباطن واللاشعور الجمعى.. إنه يبدو كالفارس الأسطورى الذى يقف أمام أبواب العالم السبعة .. والبناء بناء استعارى فالبريق يغتال، ويقذف رسالة الجمر، وعصف الريح، وللعشق باب يطرق، وهو كالفيلسوف الذى قطع أذنه حتى يسمع غناء المحبوبة.. وا لمحبوبة كالحكمة التى ينتظر نزولها من محلها العالى ..

والمخاطبة هنا ذات سور منيع، ولها غناء وديع، وهو يتصورها طائراً يصاحبه فى حدائق القرنفل، فيغرقان فى بحار العشق .

لكنه ينتقل نقلة تتجاوز المدينة إلى الرفيقة المعشوقة التى يفتح بها حاجزاً لايصرح به، وإنما نحسه ونستشفه، فيدخل بين النصل والغمد، والنار والرماد، والماء والطمى، والموت والميلاد، ويستعذب القتل بهدبيها.. والبريق بعينيها، وكلها رموز للاستشهاد والخلاص والخصوبة .

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن محاولته للتوافق مع عالمه ، فهو قد كتب أشعاره لعل عالمه العنيد يستجيب، لكن العالم كان جامد الوجه - كناية عن عدم الاستجابة ، عصى السمع- إشارة للرفض، فجاءت إليه المحبوبة التى تبدو كأنها مليكة للجمال والحكمة .. وفى يديها ألف باقة من الألق، وفى خلاياها الحنين يندفق وفى خطاها الخصب ينفلق فيناديها قائلاً تعانقى يا قبلة السماء فوق

الأرض، تعانقى مع النماء والخصوبة، مدى من العينين حدود يحملنى للمرفأ الموعود، ماعدت أستطيع العيش فى المسافة البعيدة.

إنها رية الحكمة والإلهام والمعرفة، أو هى الأرض التى يحيا عليها ، فالشاعر فى بحثه عنه يناشدها ويناجيها ويستنجد بها وهى بالنسبة له عالمه الزاخر بالعاطفة والفكر والبريق والخصب والنماء وكل ما يود ويشع ويروى ويطيب.

وهنا يلتقى نموذج المحبوبة بالزوجة التى يرحل الزوج منها وإليها لايجد خيراً من حنانها . وهنا أيضاً يلتقى النموذجان مع المدينة الجميلة حيث الجمال والنماء والمتعة وكل ما يروى ويشبع ويطيب ، كما يلتقى بصورة الأم والوطن والحرية والخلاص .

والتصوير استعارى رمزى فياض بالمعانى التى انطلق منها الشاعر من خلال مفردات صوفية إلى ما وراء الواقع والحس، يجسد لنا نموذج الفارس الباحث عن الحقيقة والمتعة فيطرق باب العشق لعله يفتح فلا يفتح فيقطع أذنه ليلصقها على سورها المنيع لعله يسمع .

* * *

المصادر والمراجع

١- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى، تحقيق العلامة محمود شاكر، مكتبة الخانجى بمصر ١٩٩١ .

٢- الإشارات والتنبيهات فى علوم البلاغة، تحقيق د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر ١٩٧٧م.

٣- أصول البيان العربى د. محمد الصغير، دار الثقافة ، بغداد.

٤- الأكسير فى علم التفسير، الطوفى الصرصرى،تحقيق د. عبد القادر حسين ، مكتبة الأداب ١٩٧٧م.

٥- أمالى الشريف المرتضى ، الشريف على بن الحسين المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ، القاهرة ١٩٥٤م .

٦- الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال ، الإمام ناصر الدين الإسكندرى المالكى ، بحاشية الكشاف للزمخشرى .

٧- الإيضاح فى علوم البلاغة ، تصحيح د. محمد عبد المنعم خفاجى دار الكتاب اللبنانى بيروت .

٨- الإيمان ، ابن تيمية، دار عمر بن الخطاب بمصر .

٩- بدائع الفوائد ، ابن قيم الجوزية ، المطبعة الأميرية .

١٠- البرهان فى علوم القرآن، الزركشى، تحقيق أ. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث بمصر

١١- تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة، تحقيق أ. السيد أحمد صقر ، المكتبة

العلمية ، بيروت ١٩٨١م .

١٢- ترجمة الاستعارة، بحث بمجلة الثقافة الأجنبية، العراق ع٥ سنة ١٩٨٤ .

١٣- تفسير القرطبى «الجامع لأحكام القرآن» دار الشعب بمصر .

١٤- تفسير الكشاف للزمخشرى، دار الفكر بيروت ١٩٧٧ م.

١٥- التفسير النفسى للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت.

١٦- تلخيص البيان فى مجاز القرآن، الشريف الرضى، تحقيق د. على محمد مقلد، مكتبة الحياة لبنان ١٩٨٦م.

١٧- الخصائص ، ابن جنى، تحقيق أ. محمد على النجار مصر ، ط٢ .

١٨- دراسات فى علم البيان ، الصورة البيانية فى التراث البلاغى د. حسن طبل، دار الزهراء بمصر ١٩٨٦م.

١٩- دلالة الألفاظ ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية .

٢٠- ديوان الإبحار فى الذاكرة، صلاح عبد الصبور ، دار الشروق بمصر.

٢١- ديوان أجراس المساء، محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧م.

٢٢- ديوان أبى تمام، تحقيق أ. محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ط٢ .

٢٣- ديوان الشوق فى مدائن العشق، أحمد سويلم، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧م.

٢٤- ديوان أبى العلاء المعرى «سقط الزند» تحقيق أ مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦م.

٢٥- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع، أ. عبد الوهاب البياتى ، دار الشروق بمصر .

٢٦- ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) تحقيق مكتبة مصر بالقاهرة .

٢٧- ديوان لغة من دم العاشقين، أ. فاروق شوشة ، دار الوطن العربى ١٩٨٦م.

٢٨- ديوان المتنبى ، شرح العكبرى ، صححه أ. مصطفى السقا ، إبراهيم الإبيارى ، عبد الحفيظ شلبى ، دار المعرفة ، بيروت .

٢٩- ديوان امرئ القيس ، تحقيق أ. محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ط ٤ .

٣٠- ديوان مسلم بن الوليد، تحقيق د. سامى الدهان، دار المعارف بمصر، ط٢ .

٣١- ديوان ابن المعتز العباسى ، تحقيق د. محمد بديع شريف ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧م .

٣٢- ديوان (مكتوب على باب القصيدة) عماد غزالى، الثقافة الجماهيرية ١٩٩١م.

٣٣- ديوان الهذليين، لجنة التراث العربى ١٩٦٥م.

٣٤- شرح الأصول الخمسة ، القاضى عبد الجبار الهمذانى ، تحقيق أ. عبد الكريم عثمان ، القاهرة ١٩٦٥م .

٣٥- شرح القصائد السبع الطوال ، ابن الأنبارى ، تحقيق أ. عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر .

٣٦- شرح القصائد المشهورات، ابن النحاس، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٥م .

٣٧ الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، مكتبة مصر ١٩٥٨م .

٣٨- الصورة الفنية، ميخائيل من كتاب مشكلات علم الجمال الحديث ، دار الثقافة الجديدة بمصر ، مجموعة من علماء الجمال السوفيت .

٣٩- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى د. جابر عصفور، دار الثقافة بمصر ١٩٧٥م.

٤٠- الطراز، العلوى اليمنى، دار الكتاب بيروت ١٩٨٣م.

٤١- عصافير على أغصان القلب، أشعار فلسطينية، دار الفتى العربى ١٩٨٣م.

٤٢- قصائد مختارة، أحمد عبد المعطى حجازى، منشورات الخزندار ، جدة .

٤٣- كتاب الصناعيتين، أبو هلال العسكرى، تحقيق أبى الفضل إبراهيم، دار ...كر العربى بمصر .

٤٤- مبادئ النقد الأدبى، ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبى، ترجمة مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٣م.

٤٥- لسان العرب، ابن منظور، دار الشعب بمصر .

٤٦- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد ا لحوفى، ود. بدوى ضيافة، دار نهضة مصر ١٩٧٣م.

٤٧- المجازات النبوية، الشريف الرضى، تحقيق د. طه الزينى ، مؤسسة الحلبى بمصر ١٩٦٧م .

٤٨- مختصر الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة ، ابن قيم الجوزية ، اختصره الشيخ محمد الموصلى ، مكتبة المتنبى ، ١٩٨١م

٤٩- مداخل إلى علم الجمال الأدبى . د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة بمصر ١٩٨٢م.

٥٠- المصباح فى المعانى والبيان والبديع، بدر الدين مالك، تحقيق د. حسنى عبد الجليل ، مكتبة الآداب بمصر ١٩٨٩م.

٥١- مفتاح العلوم السكاكى، ضبطه نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٣م.

٥٢- المنحى الاعتزالى فى البيان وإعجاز القرآن ، أحمد أبوزيد ، مكتبة المعارف بالرباط ١٩٨٦م .

٥٣- النظرية الاستبدالية للاستعارة ، د. يوسف أبو العدوس، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت .

٥٤- النكت فى إعجاز القرآن ، الرمانى، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز الـ تحقيق د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر .

٥٥- نهاية الإيجاز، فخر الدين الرازى، تحقيق د. بكرى شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٥م.

تم بحمد الله

• • •


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com